مدخل إلى

مناهج النقد الأدبي المعاصر

مع ملحق

قاموس المصطلحات الأدبية

تأليف

د. سمير حجازي

دار التوفيق


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

مدخل إلى
مناهج النقد الأدبي المعاصر
ويليه قاموس للمصطلحات النقدية



❖ الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر
ويليه قاموس للمصطلحات النقدية

❖ تأليف : د. سمير سعيد حجازي

❖ عدد الصفحات : ١٦٨

❖ موافقة الإعلام : ٧٧١٩٨

❖ القياس ١٧.٥ × ٢٥

❖ الطبعة الأولى: ١٤٢٥هـ ــ ٢٠٠٤م

دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع

سورية - دمشق تلفاكس : ٦٦٦٠٩٠٥ -١١-٩٦٣

ص.ب : ١٦٣٥٠

لبنان - بيروت هاتف: ٣٨٣٥٥٦- ٣ - ٩٦١

مدخل إلى
مناهج النقد الأدبي المعاصر

ويليه
قاموس المصطلحات النقدية

تأليف
الدكتور سمير سعيد حجازي

دكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة السوربون

دار التوفيق

محتويات الكتاب

تصدير

ترجع فكرة هذه الدراسة إلى مصدرين : أولهما ما انتهيت إليه من كتاب سابق بعنوان «قضايا النقد الأدبي المعاصر» الصادر عام ١٩٩٥ والآخر مقال نشرته في عام ١٩٩٠ بعنوان مناهج الباحثين في مؤتمر نجيب محفوظ والرواية العربية من أن المناهج النقدية والأدبية تحتاج إلى تحديد خصائصهما وإبراز خطواتها العامة ومناقشة مبادئها .

هذه الدراسة محاولة لإلقاء بعض الضوء على أهم المناهج النقدية والأدبية المعاصرة من حيث مبادئها النظرية وخطواتها العملية أو التطبيقية لنسهم بذلك في تعبيد الطريق أمام الباحث أو الدارس أو الناقد من حيث الوقوف على الأساليب الحديثة في النقد الغربي ، تلك الأساليب التي لاقت الكثير من الاهتمام والعناية عند النقاد والباحثين العرب المعاصرين .

والدراسة تحمل إلى القراء المهتمين بأمر المناهج النقدية والأدبية بعامة وتطبيقاتها بخاصة عدداً من الرسائل أهمها : ما مناهج النقد الأدبي المعاصر؟ .

ما خصائصها؟ كيف نطبق هذه المناهج على أدبنا العربي القديم أو الحديث؟

ما المشكلات التي تواجه الناقد أو الباحث عند التطبيق؟

وقد اعتمدت في ذلك على الدراسة التطبيقية والاسهامات النظرية المتعددة التي قام بها عدد من الباحثين .

والتطبيقات التي قمت بها على بعض نماذج من نصوص الأدب العربي ، فضلاً عن دراسة وتحليل نماذج من تطبيقات أخرى لعدد من النقاد والباحثين تنأى بهذه الدراسة عن الصبغة التأملية الشائعة في أعمال بعض النقاد والباحثين الذين لهم شهرة واسعة وسبق لهم أن تناولوا هذا الموضوع .

ومن أهم المسائل التي تتعلق بالجانب النظري من الدراسة مشكلة توضيح المفاهيم وتحديدها، ولذلك حرصنا على توضيح المفاهيم والمصطلحات التي وردت في أغلب أجزاء هذه الدراسة في صورة قاموساً خاصاً لهذا الغرض.

أرجو أن تكون هذه الدراسة قد حققت الفائدة التي أرجوها للطلاب والباحثين بخاصة والقراء بعامة.

سمير سعيد حجازي

الفصل الأول

تمهيد
المنهج وقواعده ومشكلاته

١ ـ بدأ الالتفات إلى ما يسمى بمناهج النقد مع نهضة العلوم الطبيعية في القرن الماضي، وقد استطاع عدد من الباحثين والمفكرين أمثال تين Taine وبرونتيير Brantiere وهنكان Hennequin ولانسون Lanson وغيرهم ممن استعملوا - خلال هذا العصر- مناهج نقدية ذات خصائص واتجاهات متعددة. فقد ازدادت الاهتمامات بمعالجة الظواهر الأدبية نظراً لما حدث فيها من تغيرات، نتيجة تغيرات اعترت المجتمع والبنية الثقافية في ذلك العصر، وقد كان من مظاهر هذا التغيير، تغير نظرة الباحثين والمفكرين إلى معالجة الظواهر الأدبية، فقد ظهرت الحاجة لديهم إلى الاستعانة بالمنهج الوضعي الذي ارتبط بظروف هذه المرحلة بشكل مباشر.

ولكي تتوافر هذه الأرضية التجريبية للنقد الأدبي، أنكر بعض نقاد الأدب الإنجليزي والفرنسي الاتجاه الأكاديمي الخالص في بداية القرن العشرين، ورفضوا الاتجاهات النظرية البحتة للدراسات الأدبية، بهدف تحرير النقد من آثار الميتافيزيقا، وجعله يرتبط بالنظرة الوضعية بكيفية معينة، ولذا رأوا أنه من الضروري البدء بدراسة الظواهر الأدبية المختلفة، وفق طبيعة هذه النظرية، ذلك لكي يصبح النقد علماً وضعياً قائماً بذاته.

ولعل هذا الاتجاه قد أدى إلى تكوين تباعد بين النقد من جهة والفلسفة من جهة أخرى، وهذا التباعد يؤدي بلا شك إلى نقص واضح في مجال الدراسات الأدبية والفنية، وفي ظل هذا الاتجاه يود النقد الأدبي أن يصبح علماً وضعياً بعد أن ينفصل عن الفلسفة، ويتحرر من خضوعه للتيار التأملي الميتافيزيقي.

٢ ـ إن ضرورة التقدم الثقافي، والتطور الذي تحققه العلوم الإنسانية في المرحلة الراهنة، يحتم على مجال النقد الأدبي الأخذ بمبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن طبيعة الظواهر

الأدبية، فالنقد الأدبي يعتبر من وجهة نظرنا أكثر الميادين التي تبدو في حاجة إلى موقف تكاملي، سواء بينه وبين الفلسفة، أو بينه وبين العلوم الإنسانية. فالحقيقة الأدبية تزداد ثراء في ظل اللقاء المتبادل بين النقد وبين هذه العلوم بوجه عام. على شرط ألا يفقد ذاتيته في خضم هذه العلوم. وهذا يعني أننا لا نتفق مع أصحاب الاتجاه السابق نظراً لأن النقد الأدبي، يجني الكثير من وراء اتصاله بالعلوم الإنسانية من جهة، والفلسفة من جهة أخرى. فالفلسفة مثلاً تعد نقطة البدء أو المدخل الضروري لفهم النقد والأدب واتجاهاته المعاصرة.

ولعل النقد الأدبي في لقائه بالفلسفة يؤكد النظرة الكلية المتكاملة في معالجة الظواهر الأدبية، ويستطيع عن طريق هذا اللقاء، أن ينظر إلى موضوعاته نظرة فلسفية عميقة، الأمر الذي يؤدي به إلى الوصول إلى باطن هذه الموضوعات، لا الاكتفاء بالنظر إليها من الخارج، نظراً لأنه يسعى إلى الكشف عما وراء الظواهر الأدبية، و السير في أغوارها. ويمكن أن يحقق هذا اللقاء انتعاشاً للفلسفة، فسوف تزداد الحقائق الفلسفية خصوبة وحيوية، إذا ما اتصلت نظرات الفلاسفة بنتائج البحوث والدراسات الأدبية والنقدية التي تنظر إلى الأدب من خلال معاييره وقيمه الفنية والاجتماعية. ويمكن من هذا المنظور أن يتوثق هذا اللقاء، وتتصل الميتافيزيقا بصلب الدراسات الأدبية والنقدية، فتساهم الفلسفة والنقد في الكشف عن حقيقة الظواهر الأدبية وطبيعة تركيبها وعلل ظهورها واختفائها.

٣ ـ يمكن أن يشف من تاريخ النقد في القرن التاسع عشر أن مهمته الجوهرية كانت تتمثل في تفسير الظواهر الأدبية على ضوء نظرة موضوعية تؤمن بوجود قوانين ضرورية تتحكم في عالم الفرد والجماعة تقوم بتحديد التطور للظواهر الأدبية. هذه النظرية قد أثرت على جيل كامل من الباحثين إمتد حتى أربعينات هذا القرن.

فمنذ أن اهتم "تين" بالمنهج الوضعي واعتبره المنهج الوحيد الذي باتباعه يمكن أن نكشف عن القوانين التي تتحكم في الظواهر الأدبية، والمسألة المنهجية، بدأت تحتل بشكل تدريجي مكاناً بارزاً في ميدان النقد. فلقد أثارت هذه النظرية مسألة إمكان التوصل إلى المبادئ الكلية والقوانين العامة في مجال النقد الأدبي، متأثرة في ذلك بمناهج العلوم الطبيعية وبالفلسفة الوضعية.

إن هذه الآراء وغيرها قد تركت آثاراً بارزة على اتجاهات ومناهج الدراسات النقدية المعاصرة عامة، ومناهج النقد الإنجليزي والفرنسي والأمريكي خاصة، ومن مظاهر هذه

الآثار محاولة فصل النقد الأدبي عن الفلسفة، ليصبح علماً مستقلاً بذاته ولقد نرى مظاهر أخرى تدل على الاندفاع، في هذا الاتجاه الوضعي، مثل النزوع نحو تحليل الأثر تحليلاً جزئياً يعتمد على دراسة عنصر الشكل وحده من أجل اكتشاف القوانين التي تحكمه.

وفي إمكاننا أن نرى أيضاً في محاولة بعض النقاد في الأخذ بالنظرة العلمية المجردة لفهم وتفسير الظواهر الأدبية مظهراً من مظاهر هذا التأثير. ويمكن أن نعتبر أخيراً محاولة اندفاع النقد الأدبي المعاصر نحو العلوم الإنسانية والتجريبية، محاولة لم تخل من تأثير النظرة الوضعية. فلقد أكد "مادلينه" Madelenat وآخرون في مقدمة كتابه "النقد الأدبي" أن النقد الأدبي اليوم يحاول أن يحتل موقعاً جديداً بجوار العلوم الإنسانية والتجريبية.

واستطاع "جولدمان" في "بحوث دياليكتيكية" و"مورن" في "الاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية" في أن يقيما بمعنى ما تآلفاً مشتركاً بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية والتجريبية. هذا الاتجاه كما يبدو لنا أمر يستوجب الاهتمام من جانب الباحثين والنقاد، ويتطلب النظر في إمكانية الإفادة من هذه العلوم مع مراعاة طبيعة الأدب والنقد نفسه.

فليس من شك في أن مجال العلوم الإنسانية والتجريبية مجال يطلق فيه الباحث التعميمات الواسعة النابعة من مناهج المشاهدة والاستدلال والفروض، ليحقق في النهاية نظرة كلية مجردة مستندة إلى المبادئ الكلية والقوانين العامة.

ويمكننا أن نتساءل في هذا الصدد عن إمكانية وضع إطار عام للنقد الأدبي، يحقق بفضله مناهج المشاهدة والتفسير في دراسة الظواهر الأدبية والفنية. والواقع أن النقد المعاصر يحاول الأخذ بالمنهج العلمي لمحاولة اكتشاف الخواص العامة للظواهر الأدبية، مستعيناً في ذلك بمنهج اختبار الفروض عن طريق النتائج التجريبية. فأغلب الدراسات النقدية الراهنة تعتمد على الملاحظة والتصنيف والتفسير، أي أنها تعتمد على الطرق العلمية، والمناهج الموضوعية، ولاشك أن ذلك الاتجاه يخلص النقد نهائياً من الطرق العشوائية. فالمحاولات إذن تعد عملية باستنادها إلى المناهج العلمية، لا باستنادها إلى موضوع ظاهرة أو ظواهر أدبية معينة. فالدراسة التي تصنف الظواهر، وتتابع علاقاتها بغيرها من الظواهر، إنما تطبق المنهج العلمي، الذي يستطيع في مجال النقد أن يضفي على النظرية النقدية طابعاً معرفياً.

والدراسات النقدية الراهنة تهدف إلى التفسير بواسطة جمع المادة الأدبية، وتنظيمها وتصنيفها بقصد التعرف على الأسس التي تحكم الآثار الأدبية. فالمناهج التي تعالج هذه الآثار

الأدبية تود القيام بوظيفة جوهرية تتمثل في توسيع وتعميق النظرية النقدية، والمساهمة في بذل الجهد الأمبريقي في اختبار صحة أو دحض الفروض التي تستند عليها تلك الدراسات النقدية.

٤ ـ يرى أصحاب النزعة الوضعية في النقد المعاصر عامة، وأصحاب النزعة الشكلية خاصة، أن كافة الظواهر الأدبية يمكن أن تخضع للقوانين العلمية، فالأشكال الأدبية مثلاً، تحتوي في داخلها على نظام منطقي متماسك، وبإمكان الناقد أو الباحث الكشف عن ذلك النظام الداخلي أو القانون الذي يحكم ذلك الشكل الأدبي استناداً إلى القواعد المنهجية الأساسية التي تبدأ بالملاحظة والفروض، وتنتهي بالتعميمات التجريبية ليصل في نهاية الأمر إلى مرحلة التفسير التي تمكن الباحث أو الناقد من الوصول إلى القاعدة أو الحكم الكلي. وفي ظل هذا الإطار التصوري يمكن للباحث أو الناقد أن يحصل على مجموعة أخرى من القضايا التي تحدد الفكرة العامة لطبيعة الظواهر أو الأشكال الأدبية محل الدراسة.

٥ ـ ومناهج النقد المعاصر كما هو واضح تتميز بمجموعة من الملامح العامة، منها ضرورة توافر الباحث أو الناقد على مجموعة محددة من الفروض النظرية المستمدة من الظاهرة الأدبية، والإطار النظري الذي يستمد منه الباحث فلسفته.

وفي هذا الصدد نذكر دراسة جولدمان للرواية الحديثة، حيث استطاع أن يشكل مجموعة من الفروض المستوحاة من البنيات الاجتماعية، وبنيات الشكل الروائي، ثم مر فيما بعد بالمرحلة التجريبية التي تبدأ حين ينشغل بعدد من القضايا النظرية المتأثرة بمبادئ النظرية النقدية، وما تتضمنه من قضايا، وما تثيره من مشكلات. وهذا يعني أن الباحث أو الناقد لا يتجه نحو دراسة الظاهرة الأدبية بطريقة عشوائية، وإنما يستند إلى فرض نظري يوجه نحوه جهده الفكري، ونزعته التجريبية، فإذا خلت هذه الأخيرة من الفروض، أصبح عمله عقيماً لا يقوده إلى حقيقة معينة.

فعملية تسجيل أو جمع الظواهر الأدبية دون فرض سابق، يعتبر عملية تكديس لا جدوى منها. فالملاحظة لا تصبح عملية إلا إذا فسرت في ضوء فرض معين. لذلك فإن محاولة سرد الوقائع الأدبية وتكديسها لا يعد أمراً نافعاً للبحث، والفرض الذي يوجه هذا الأخير لا يبلغ درجة الصحة إلا إذا وضع تحت محك الاختبار، وينتقل من التعميم غير المحقق إلى درجة التعميم التجريبي، وإذا تحقق الفرض وأكدته المشاهدات يدخل بذلك مرحلة القانون.

٦ ـ إن الظواهر الأدبية تتصف جميعها بالتفرد من ناحية، وبالطبيعة غير المتجانسة من جهة أخرى. وهذا يعني أنه لا يوجد تطابق مطلق أو نسبي بين أثر أدبي وآخر، أو بين ظاهرتين أدبيتين. فالأنواع الأدبية مثلاً ليست ذات طبيعة واحدة، فخصائص الشعر تختلف عن خصائص الرواية، حيث لا يمكن أن نجد قانوناً يمكن أن يحكم خصائص كل منهما. لهذا يلجأ الباحث المعاصر إلى عملية تصنيف الأشكال والظواهر الأدبية. وعن طريق هذه العملية يظهر أمامنا مختلف أوجه الشبه والاختلاف بين سائر الأشكال والظواهر الأدبية. فالدراسة الكمية للظواهر الأدبية تعد الطريق الموصل إلى إطلاق قضايا عامة تصل إلى درجة التعميم. ويمكن عن طريق التصنيف أن نكشف عن مختلف أنماط الظواهر والأشكال الأدبية، كي نصوغها صياغة كمية وعلمية في وقت معاً، ومن ثم يكون التعميم في ذاته وصف علمي دقيق ومنظم للتتابع أو للتواتر القائم في الظواهر الأدبية.

ولكن تصنيف الظواهر أو الأشكال الأدبية يعد مرحلة لا تتجاوز مرحلة الوصف أو تسجيل للظواهر أو الأشكال الأدبية فالمنهج الكمي الذي يعتمد عليه الباحث في هذا المجال لا يمكنه إنجاز مرحلة التفسير، ذلك لأنه يبحث عن كيفية جمع المادة الأدبية وتبويبها، وكيفية كشف النمط الذي تترابط فيه ترابطاً كمياً. ويمكن في هذا الصدد أن نعتبر التصنيف الذي قام به "بروب" عن شكل الحكايات الروسية الشعبية، مثالاً بارزاً للمنهج الكمي في دراسة الظواهر الأدبية. فهو قد قام بعملية كشف عن مختلف معاملات الارتباط التي تحدد العلاقة التي تصل بين أشكال الحكايات وبعضها. بمعنى أنه قد حاول التوصل إلى التواتر القائم بين العلاقات الشكلية الموجودة بين سائر الحكايات الروسية.

وبروب، قد تحقق من إيجاد رابطة معينة تربط بين متغيرين من متغيرات أشكال الحكايات التي تتجانس في بنيات فنية معينة، وهنا توصل بمعنى ما من المعاني إلى تحقيق فكرة القانون الأدبي الذي يحدد العلاقة بين سائر أنماط الحكايات. وهذا القانون الأدبي هو غاية الباحث أو الناقد في الدراسة المعاصرة.

٧ ـ هناك مواقف مختلفة بصدد المنهج التفسيري في النقد الأدبي. فلقد صدرت في كتابات جولدمان وكاستيلا ولنهاردت حيث ذهب كل منهم بصدد التفسير المنطقي للنظرية الأدبية مذاهب شتى. فجولدمان مثلاً يرى بأن المنهج الذي يمكننا بفضله أن نتوصل إلى تطبيق مبادئ العلوم الإنسانية يتمثل في اتباع المنهج البنائي الدينامي.

بينما يرى كاستيلا بأن التصورات هي التي تؤسس كل التعريفات الخاصة بالنظرية . أما لينهاردت ، فيعتقد بأن الأساس النظري في التفسير يستند في أساسه إلى مسألة البنى الكلية الواسعة . التي نصل إليها عن طريق التحليل البنائي اللغوي ، والتحليل الدينامي في وقت معاً .

والملاحظ بوجه عام أن استخدام مناهج البحث الامبريقية . في تحليل الآثار الأدبية ، يمكن أن توصلنا إلى معرفة الأنماط أو البنيات ، استناداً إلى تحديد العلاقات السببية التي تربط بنيات الآثار الأدبية برباط العلية والمعلولية .

ويتميز منهج التفسير باستخدام طرائق البحث في المنطق . والباحث الذي يطبق قواعد المنهج لا ينشغل أساساً بنتائج الدراسة ، بقدر ما ينشغل بالإجابة على السؤال : كيف توصل إلى هذه النتائج ؟ وهذا يعني أن منهج التفسير يبدو كأنه منهج استدلالي الطابع ، ومن ثم فهو يتسم بالاستدلال المنطقي ، ومحاولة الربط بين الظواهر الأدبية وغيرها من الظواهر الأخرى أو ربطه بالقوانين والفروض النظرية المجردة . فمهمة الباحث أو الناقد في ظل هذا المنهج هي التوصل إلى العلاقات الموضوعية التي تصل ما بين الظواهر الأدبية وغيرها ، على ضوء المبادئ أو النظريات العامة التي تؤلف الإطار التصوري للباحث أو الناقد .

فإذا حاولنا مثلاً أن نفسر ظاهرة شيوع العبث في الأدب العربي منذ أواخر الستينات من الجانب النفسي الاجتماعي ينبغي أن نتوصل إلى بعض معاملات الارتباط المنطقي الذي يربط بين الجانب ا لنفسي والاجتماعي من جهة وطبيعة الظروف العامة للمجتمع من جهة أخرى ، وظاهرة العبث من جهة ثالثة ، فقد نتوصل إلى الكثير من النتائج إذا ما درسنا الملامح العامة للبناء الاجتماعي وعناصر التغير النفسي . فقد يؤدي تغير البنيات الاجتماعية إلى تغير في ميزان القيم ، لا يجعل الفرد داخل إطار معين من التآزر سواء بينه وبين نفسه ، أو بينه وبين المجتمع بمعنى أن فكرة تحطيم إطار التآزر أو التكيف الجديد قد يكون فرضاً من الفروض الموجهة لدراسة ظاهرة العبث ، وهذا يعني محاولة تطبيق المنهج التجريبي الموجه في دراسة تلك الظاهرة .

ويمكننا أيضاً أن نرى درجة ارتباط الفرد المبدع بمجتمعه ، ومدى اندماجه في إطاره العام ، فندرس العوامل المحددة لاتجاه الكاتب ، كأن تكون فنية أو سياسية أو نفسية أو اجتماعية ، وندرس كذلك مهمته في الحياة الاجتماعية . بمعنى أننا نجد أن تغير ميزان القيم قد جعل الفرد المبدع ينغلق على وجوده الشخصي .

إلا أن هذه كلها ليست إلا فروضاً يجب أن نضعها تحت محك التجربة التي تحد من إساءة استعمالها سواء بالتعسف أو التبرير ومن الجلي كذلك أن محاولة التفسير في أساسها إنما هي محاولة فهم الظواهر الأدبية ، ومحاولة استخدام التفسير (الاستنباطي أو الاستقرائي) ، يؤدي بالضرورة إلى إثراء وإنعاش مختلف القضايا النظرية النقدية ، وذلك عن طريق التفاسير التي يقدمها النقاد أو الباحثون لمختلف المشكلات أو القضايا .

٨ ـ يحاول النقد الأدبي جاهداً في الآونة الحاضرة ، التمسك بالنزعة الوضعية والتشبث بتطبيق مناهج العلوم الإنسانية والطبيعية . في دراسة الظواهر الأدبية . ويثير هذا الاتجاه إشكالاً منهجياً خاصاً يتعلق بكيفية دراسة الظاهرة الأدبية على ضوء مناهج ذات طبيعة علمية ثابتة . فخاصية الظاهرة الأدبية وتفردها من ناحية ومرونتها من ناحية أخرى تجعلنا نواجه صعوبة خاصة في تطبيق مناهج تلك العلوم في دراسة الظاهرة الأدبية .

فالاتجاه البنائي الشكلي مثلاً يعتمد على مبدأ العزل التجريبي الشائع في مجال العلوم الطبيعية والإنسانية . فيركز اهتمامه أساساً على شكل الأثر ، ويترك جانباً عنصر المضمون ، حتى يستطيع الوصول إلى اكتشاف التواتر والاطراد في الأشكال الأدبية لمحاولة التعرف على القوانين التي تحكمها . وهذا يعني أن ذلك الاتجاه لا يأخذ بمبدأ تكامل الأثر . ولا ينظر إليه باعتباره كلاً ديناميا ، فعناصره المتعددة تؤكد لنا عملية التفاعل الدينامي من جهة والتساند الوظيفي من جهة أخرى .

وإذا نحن تساءلنا : أفلا نلمس في هذا المبدأ -أعني مبدأ عزل الشكل عن المضمون- عيباً شائعاً؟

إذا نحن ألقينا هذا السؤال ، فالجواب على ذلك أن هذا العيب قائم فعلاً ويتمثل في أننا هنا بصدد تفتيت وحدة الأثر ، وأننا بصدد آراء لا تقيم لطبيعة الأثر وزناً .

فمحاولة التوصل إلى مبدأ أو قانون يفسر الأشكال الأدبية تبدو نزعة ميتافيزيقية ، وليست من العلم في شيء . فليس من العلم أن نأخذ بمبدأ واحد يفسر كافة الآثار الأدبية ، ومن ثم فنحن نرى أن قيام علم أحادي النظرة ، بواسطة تحليل الآثار الأدبية تحليلاً شكلياً يعد أمر يتنافى مع النظرة العلمية من جهة وطبيعة وخصائص الآثار الأدبية من جهة أخرى .

فالظواهر الأدبية ظواهر مركبة متشابكة ، ذات جوانب وأبعاد متعددة ، ونتيجة لهذا

يجب أن تدخل في اختصاص علوم متعددة: كعلم اللغة وعلم الاجتماع، والتاريخ، والنفس، . . الخ، ولعل فكرة قيام أو إمكان التوصل إلى القوانين الأدبية، يثير الكثير من القضايا لدى نقاد الأدب أنفسهم باعتبار أن البنيات الأدبية ليست بنيات طبيعية يمكن مقارنة بعضها ببعض كما يفعل أصحاب الاتجاه البنائي الشكلي. وعلى هذا الأساس فلا يمكن التوصل إلا إلى مجرد التعميمات الواسعة، لا إلى القوانين الدقيقة التي يصوغها علماء الطبيعة، نظراً لأن كل ظاهرة تفرض منهاجاً خاصاً، ولذلك كان ميدان النقد الأدبي متعدد المناهج، الأمر الذي لا يمكننا من أن نطابق أو نماثل بين منهج العلم الطبيعي، ومنهج النقد الأدبي. وإن كنا نرى أنه من الضروري أن يجمع النقد الأدبي في منهجه الأساس النظري، والجوانب التجريبية حتى لا ينعزل عن تطور العلوم الأخرى.

فلا يمكن للناقد مثلاً أن يستخدم المنهج التجريبي، وأن يتجه في نفس الوقت اتجاهاً نظرياً، دون أن ينشغل بقضايا علم النفس، والاجتماع، والتاريخ، . . الخ، ذلك كما يفعل في الآونة الحاضرة علماء الاجتماع في أغلب الأحيان حين يعودون إلى أصول علم الاقتصاد والسياسة وغيرها من العلوم.

الفصل الثاني

المنهج البنيوي

يعد النقد البنائي الشكلي (بمعناه الرمزي) من أكثر مجالات الدراسات النقدية نشاطاً وشيوعاً في جامعات أوروبا وفي مراكز بحوثها في ستينيات القرن العشرين، ذلك بفضل تطور النزعة البنيوية عامة وعلوم اللغة خاصة التي بدأت في الثلاثينات، وأخذت تمام نضجها في الستينيات من نفس القرن.

والعلاقة بين اللغة والأثر الأدبي كانت موضوع دراسة موسعة بفضل جهود رولان بارت وتلاميذه وجهود عدد آخر من الباحثين في المدرسة العليا للعلوم الإنسانية بباريس ذلك أنهم قد أكدوا على أهمية تحليل العلاقة بين لغة الأثر والأثر نفسه على ضوء الحقائق الأنثروبولوجية واللغوية. بقصد الكشف عن المعاني الخفية للأثر، والتخلي عن الفهم الجمالي المباشر الذي يمارسه السواد الأعظم من النقاد أو الباحثين التقليديين. فالأثر الأدبي فيما يرى بارت يتضمن دلالات ورموزاً متعددة يجب التركيز عليها وإبرازها لنعمق فهمنا للأثر الأدبي.

وبارت منذ الثلاثينات وهو يتابع أبحاثه العلمية في ميدان الدراسات النقدية من جهة وفي ميدان السميولوجيا من جهة أخرى. ولم تلبث الشهرة أن عرفت طريقها إليه سنة ١٩٥٢ حين ظهر له كتاب تحت عنوان "درجة الصفر للكتابة" في حوالي ١٠٠ صفحة جمع فيه عدداً من الأبحاث والمقالات تناولت في أساسها إشكالية الكتابة وأنماطها. ومنذ ذلك التاريخ والأوساط الثقافية تعتبر ذلك المؤلف مساهمة نقدية جديدة ومرحلة هامة من مراحل النقد الفرنسي المعاصر تضم صاحبه إلى الحركة البنيوية النقدية الداعية إلى ارتياد عالم الأثر على ضوء طبيعة لغته الرمزية، والتخلي عن واقعه وعناصر خيالاته.

هكذا جاءت دعوة بارت بالتركيز على العلاقة بين الأثر الأدبي ولغته، فهذه الأخيرة في رأيه ليست جوهر الأثر بل هي بنيته. وهذا يعني بوضوح انضمام بارت إلى البنيويين. والجديد لدى

بارت أنه قد أعطى الصدارة لبنية الأثر على مضمونه ، ودعا إلى البحث في ماهية العلاقة بين الأثر الأدبي ولغته . وهذا يعني أنه لم ينطلق من إثارة بعض المشكلات الجزئية المرتبطة بالنزعة البنيوية ، بل هو قد مضى إلى صميم ماهية لغة الأثر لمحاولة العمل على تأسيس هذا المجال (لغة الأثر) باعتباره علماً . مستنداً في ذلك إلى نتائج العلوم الإنسانية والأنثروبولوجية عامة واللغوية خاصة ، بقصد إلقاء الضوء على الدلالات الخفية التي تكمن وراء بنيات الأثر نفسه .

على ضوء ذلك الفهم نستطيع أن نعلل معارضة بارت للنقد القديم ، الذي رأى أنه وقف عند حدود الأثر ومعانيه الظاهرة ، وترك جانباً معانيه الخفية ، وبالغ في دفع الأثر نحو المفاهيم الجمالية التقليدية .

وما يأخذه بارت على أصحاب هذا الاتجاه أنهم لم يستعينوا في دراستهم بمفاهيم العلوم الإنسانية التي تعد سنداً هاماً لقراءة الآثر الأدبي قراءة جيدة ، فلكي نفسر رواية أو قصة لا بد أن نعرف علم النفس ، والتاريخ ، والمنطق وغيرها من العلوم التي يمكن أن تلقي الضوء على النظام الذي يحكم الأثر .

وإذا دققنا النظر الآن في أساس دعوة بارت القائلة بضرورة تجاوز المعاني المباشرة للوصول إلى المعاني الخفية في الأثر ألفينا أن بارت في الحقيقة يريد الكشف عن أهمية دراسة الأثر باعتباره لغة ذات بنية خاصة . وهذا يعني أنه يركز اهتمامه على مجال اللغة بصفة خاصة . ويجعل من النزعة البنيوية أساساً لدراسة الأثر ، ويفسر مجال النقد الأدبي تفسيراً لغوياً شكلياً . والواقع أن بارت حين يجعل من الاستناد إلى النزعة البنيوية مجرد اتجاه إلى اللغة ، فإنه يفسر النزعة البنيوية وكأنها هي نظرية لغوية جعلت من منهجه مجرد منهج بنيوي لغوي . ومن هنا فإن الأثر عنده لم يكن بمثابة الواقعة التاريخية ، وإنما كان عبارة عن واقعة انثوبولوجية تنفرد بميزة لغته الرمزية . وهذا هو السبب في أن بارت كان يرى إمكانية بناء علم جديد للعلامات لفهم المعاني الرمزية الخاصة التي تكمن وراء بنيات الأثر .

حقاً أن النقد الفر[illegible] عرف النزعة البنيوية قبل ظهور أعمال بارت ولكنه لم يكن بعد قد قام بعمل مواجهة بين لغة الأثر والنقد الأدبي . مما أتاح له فرصة التلاقي على يد بارت . والظاهر أن تصور الأثر باعتباره نمطاً له لغته الخاصة المستقلة ، واعتبار النقد الأدبي نشاطاً عقلياً تنحصر وظيفته الأساسية في الكشف عن الدلالة الرمزية للأثر ، يجعل من بارت مفكراً وناقداً بنيوياً يوحد بين الأثر واللغة انطلاقاً من فكرة أن الأثر نسق يتألف من شبكات أو عناصر من

الدلالات. فحين يقول «بأن الأثر الأدبي يكون خالداً ليس لأنه يفرض معنى مفرداً على أناس مختلفين، ولكن لأنه يوحي بمعاني متعددة» فأنه يعني بذلك أن الأثر له لغة رمزية من جهة وله بنية نمطية من جهة أخرى. ويعني أيضاً أن حقيقة الأثر تكمن في اللغة، وهذه الحقيقة في رأيه لا تصنع أية علاقة مع الواقع، بل تتمثل في ذلك النمط البنائي وحده، الذي يشكل موضوع الدراسات اللسانية الحديثة. واللغة هنا ليست نتاجاً للأثر كما يعتقد البعض، وإنما هي المكونة له، وهي التي تضفي عليه كل ما له من دلالة ورمز. ولما كانت الرابطة قوية بين مفهوم اللغة ومفهوم الرمز عند بارت فإنه من الممكن القول بأن الوظيفة الرمزية هي العلة التي تحدد وجود الأثر. وبارت نفسه يذكرنا في هذا الصدد بكتابات دي سوسير التي كشفت النقاب عن الوظيفة الرمزية للغة، التي وجد أنها نسق عضوي منظم من العلامات.

وعلى ضوء ذلك الفهم يبحث بارت في دراسته للأثر عن البنية، وعن طابعها المميز، فينظر إلى لغة النص باعتبارها رمزاً أو دالاً، وعليه أن يكتشف صورة العلاقة القائمة بينها وبين المدلول. وأن ينظر إلى الدلالات على أنها مترابطة وذات علاقات عضوية ملتقية في وحدة كلية.

فلا يمكن فهم الأثر على رأي بارت، بغير معرفة البحوث التي أجريت في مجال علم اللغة خاصة وفي مجال التحليل النفسي عامة. وهنا قد يقول قائل بأن ما يدعو إليه بارت ليس فيه من جديد لأن دي سوسير قد سبقه إلى تأكيد كل هذه الحقائق خصوصاً في كتابه (محاضرات في علم اللغة). حيث نلاحظ أن المبدأ الذي أقامه في مجال اللغة (باعتبارها نسقاً عضوياً منظماً من العلامات) يوضح أنه قد فطن بالفعل إلى الدلالة الرمزية للغة، ولكن الجديد لدى بارت هو إلحاحه على ضرورة اعتماد النقد الأدبي على تحليل لغة الأثر، باعتبار أن البعد اللغوي هو الدعامة الحقيقية للنقد والأثر في وقت معاً.

وهذا يعني أن القانون الذي يحكم الأثر إنما هو قانون اللغة، ما دام من شأن تعدد معانيه (الأثر) أن تسيطر على كافة عناصره، وتؤسسه باعتباره ظاهرة انثروبولوجية.

ولا يقتصر بارت على القول بأن اللغة الرمزية هي صميم الأثر الأدبي، وهي التي تؤسس وجود الأثر الأدبي، بل هو يحاول أيضاً أن يشرح لنا بنية هذا الرمز (أو الدال) على نحو ما يتجلى في صميم الأثر، مستعيناً في ذلك بالنظرية اللغوية في الدلالة عند سوسير. وهنا يقرر بارت أن لا بد لنا من تفسير العلاقة بين الدال أو الرمز والمدلول، على اعتبار أنها صلة وثيقة غير قابلة للانفصال.

إن بارت كما هو واضح يريد بناء علم للأدب على أسس عقلية متينة، ولهذا نراه يعتمد على مبدأ أساسي مؤداه أن مفهوم بنية الأثر لا ينصب على الواقع الأدبي الفعلي بل ينصب على النماذج الأدبية نفسها. وهو يعطي لمفهوم النموذج أهمية خاصة في مجال النقد. ويرى أن مهمة الناقد البنيوي تنحصر في بناء النماذج وهذه النماذج يضعها الناقد في إطار منظم للوصول إلى نظام معين من المعقولية.

ونلاحظ في هذا المجال أن بارت قد انطلق من اللغويات وأنه وقع تحت تأثير الأنثروبولوجيا، وأخذ بفكرة (النماذج). واستهدف منذ البداية إلى تخليص النقد الأدبي من النزعات الجمالية، والنزعات الميتافيزيقية، ومن ثم فقد راح يدعم النقد الأدبي بدعائم منهجية دقيقة مستوحاة من مناهج اللسانيات من أجل الوصول إلى أكبر قدر ممكن من الصرامة العلمية.

وقد طبق بارت هذا المنهج في دراسته المسماة «مقدمة في التحليل البنائي للقصة». التي تناول فيها مسألة تحليل الشكل القصصي تحليلاً بنائياً يعتمد على ثلاث مستويات:

مستوى الوظائف، ومستوى الحدث، ومستوى السرد.

ويبرز في **المستوى الأول** مسألة الوحدات البنائية من جهة ويجري عملية تصنيف لها من جهة أخرى ويقسم هذا الجزء إلى فرعين: واحد يطلق عليه الوظائف التوزيعية، والثاني ويطلق عليه اسم الوظائف التكاملية.

أما في **المستوى الثاني** فيبحث فيه مسألة الأشخاص حسب الأعمال المسندة إليها في القصة، مع صرف النظر تماماً عن السلوك أو التصرفات التي يقوم بها كل شخصية.

بينما يبرز اهتمامه في **المستوى الثالث**، بموضوع الراوي الذي يعتبر في رأيه الكاتب نفسه، أو راوياً آخر يروي الأحداث على لسانه.

واهتم أيضاً بارت بدراسة الأسطورة واعتبرها "لغة رمزية" غنية بالمعاني حافلة بالدلالات، وإن وراء تلك المعاني والدلالات قوانين بنيوية. لذا فإن المعنى على رأيه ينتج عن انتظام عناصر معينة، نتيجة فعل اللغة. ومن هنا فإن الأشخاص أو الأبطال في الأسطورة، يمثلون أولاً وقبل كل شيء مجموعة من العناصر القائمة داخل بنية ما من البنيات. وهذا يعني أنه يريد أولاً أن يبرز ما للغة من جدارة وأولوية، ثم يبرز ثانياً أن الأسطورة تظهر لنا كما لو كانت منفصلة تماماً عن كل أرضية تاريخية.

على أننا لو دققنا النظر في أعمال بارت بصفة مجملة لوجدنا أنها تعبر عن حرص شديد على تحطيم الأسس الجمالية التي طالما ارتكز عليها النقد التقليدي. وكأنه يأخذ على عاتقه مهمة إظهار الخطأ الذي وقع فيه النقاد التقليديون حين خلعوا طابع المباشرة على الأثر الأدبي، دون أن يفطنوا إلى أن الأثر الأدبي لغة رمزية. وتبعاً لذلك فإن موقف بارت النقدي يتخذ منذ البداية طابع المعارضة الشديدة لكل ما اصطلح عليه النقد التقليدي باسم "الأبعاد الجمالية"، نظراً لأنهم لا يسلحون بمبدأ وحدة اللغة والأدب، وما يتطلبه ذلك المبدأ من رجوع إلى الحقائق الانثروبولوجية واللغوية. والظاهر أن كل جهد بارت قد انحصر في التساؤل عن طبيعة العلاقة بين الأثر الأدبي واللغة، التي طالما أحالها النقد التقليدي إلى بديهية من البديهيات المسلم بها. فحين يقول بارت «إن الأدب واللغة يخوضان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر، وهذا البحث سيؤدي إلى نمط جديد من الالتحام بينهما» فإنه يريد بهذه العبارة أن يؤكد على عدم وجود فاصل حاسم بين اللغة والأدب. فهناك وجوه ارتباط عميقة تحكم النشاط الرمزي الذي يكمن وراء بنيات الأثر.

ولو فحصنا الآن رأي بارت عن وحدة اللغة والأدب لوجدنا لديه مواقف (ميتا-نقدية) تتمثل في وقوعه في حبال الأيديولوجيا. حقاً أنه قد كسب المعركة الضارية مع النقد التقليدي. ولكن من المؤكد أن بعض تصوراته الفكرية قد بقيت مجرد آراء مصبوغة بصبغة تأملية تفتقد إلى التجريب العلمي، وبالتالي لم يتجاوز حدود الاعتراضات الميتافيزيقية. وهذا القول يحتم علينا الوقوف قليلاً لتأمل الوظيفة الرمزية للأثر التي تمثل في رأي بارت جوهر النقد البنائي. وهذا المنطق يدفعنا إلى التساؤل عن الوظيفة الحقيقة للأثر نظراً لأن رمزية الأثر الأدبي لا تمثل ظاهرة أدبية في حد ذاتها، وإنما هي ظاهرة رمزية مشتركة بين العديد من أنماط الثقافة الأخرى. وآية ذلك أننا لو نظرنا مثلاً إلى لوحة فنية لوجدنا أنفسنا بازاء ظاهرة على مستوى الصورة الحسية لأعلى مستوى الصورة الحسية لأعلى مستوى النطق الصوتي أو التعبير الدلالي. وحين يعمد بارت إلى تفسير الأثر على ضوء الوظيفة الرمزية فإنه من الواضح أنه ينتقل بنا من مجال اللغة الفنية إلى مجال الكلام، خصوصاً وأن الرمز لا ينصب على اللغة في حد ذاتها. فنحن نعرف أنه إذا كانت اللغة نظاماً مشتركاً بين الجميع فإن الحديث يعد أداة اتصال ولا يمثل اللغة الفنية ذاتها. والظاهر أن الناقد البنائي يحاول في العادة الاهتداء إلى ما وراء الرمزية المضمرة في اللغة. من أجل الكشف عن رمزية أخرى من نوع خاص، إلا وهي تلك الرمزية الفنية التي يعمل عملها من خلال الكتابة نفسها.

ولكن بارت حين يرى أن من شأن الدراسة السيميولوجية أن تلقي الكثير من الضوء على دراسة الأثر الأدبي فإن هذه النظرة قد توحي بأن منطق اللغة عموماً هو نفس منطق الأثر الفني. بينما المحاولات التي قدمها النقاد البنائيون لم تثبت حتى الآن وجود تماثل بين أساليب الأثر الفني من جهة، وبين الأساليب المستخدمة في اللغات من جهة أخرى. ومن هنا فإن خصائص اللغة تعد شاهداً على خطأ ذلك التماثل المزعوم بين منطق الأثر الفني من جهة، ومنطق اللغة من جهة أخرى. هذا وإن كان من الممكن جداً أن يجد الناقد البنائي في كثير من الآثار الأدبية السريالية منطقاً شبيهاً بمنطق لغة الأحلام، التي تحدث في حياة الأفراد المبدعين وغيرهم. والذي نقصده من وراء ذلك هو ضرورة إقامة تفرقة واضحة بين رمزية الأثر الأدبي من جهة، والرمزية اللغوية من جهة ثانية. فرمزية الأثر الأدبي هي رمزية كلية، ولكن الرمزية اللغوية لها طابع خاص نظراً لأن الفرد يكتسبها بواسطة احتكاكه بمحيطه الثقافي. ويمكن التحكم فيها كلما أصبح في وسعه إدراكها باعتبارها وقائع اجتماعية، أما رمزية الأثر الأدبي فلها صفات نوعية محددة، ليست ذات طابع منطقي محض كما يتصور بارت. وآية تلك أننا نجد في الأثر الأدبي أنماطاً من الصور البلاغية تختلط بآليات اللاشعور المبدع. وهكذا نخلص إلى القول بأن رمزية الأثر رمزية فريدة من نوعها، وترتبط بجوانب منطقية واعية وجوانب أخرى غير واعية، لهذا يصعب إدراجها في صف الرمزية اللغوية العادية. ويمكن أن يؤخذ أيضاً على منهج بارت. أنه يضحي بمضمون الأثر لحساب البنية ويعمل على استبعاد كل إحساس بالمعاش. فالأثر وفق هذه النظرة أصبح ظاهرة منعزلة من الظواهر التي كونته وشكلت وجوده فهو (الأثر) منفصل عن سياقه الاجتماعي والتاريخي هذا بجانب أنه يفتت وحدته المترابطة من أجل البحث عن القوانين التي تحكم عناصره الشكلية.

إن رولان بارت حين حاول النظر إلى القصة والأسطورة نظرة بنائية شكلية. ودرس عناصرها الداخلية بعيداً عن المؤثرات الخارجية. وحاول الكشف عن القوانين التي تحكمها عن طريق الاهتمام باللغة والشكل والملاحظات التي تخضع للمفاهيم التجريبية المنبثقة من الواقع الداخلي للأثر الأدبي. فلا سبيل إلى بلوغ هذا الواقع من الخارج بل من داخل بنية النص والعودة إليه وتنحية كل ما يشير إلى الواقع المعاش من أجل التوصل إلى منهج علمي في معالجة الظاهرة الأدبية عن طريق فهمها من خلال نظامها الخفي لا نظامها الظاهري، وهذا المنهج يعتمد على علم اللسانيات من جهة وعلم الأصوات من جهة أخرى. ولم يتردد بارت في توظيف علم اللغة في دراسة الأدب، واثقاً من أنه لا بد لهذا العلم من أن

يكون مثالاً يحتذي به النقد الأدبي ، ومن ثم يتعامل مع الأثر الأدبي باعتباره لغة ذات بنية خاصة ينبغي التركيز عليها كي يتوصل إلى فهمه . بمعنى أن يركز الناقد اهتمامه على لغة الأثر ويبحث في العلاقة بين هذه اللغة وبين نظام الأثر على ضوء مفاهيم علم اللغة وعلم الأصوات وعلم الانثربولوجيا . من أجل البحث فيها عن نماذج أوبنيات تسمح للناقد بالتخلص من النقد الميتافيزيقي والتاريخي والأيدلوجي والاهتمام بهذه العلوم يجعله يرسي قواعد علمية صلبة من خلال دراسته الأنسقة أو العلامات التي تنظم الأثر الأدبي . الذي يعد الهدف المنشود من وراء استخدامه للمنهج البنيوي الذي يركز اهتمامه على شكل الأثر أو شكل المحتوى دون الاهتمام بمعناه أو دلالته .

وبنية الأثر - على ضوء هذا الفهم - تتكون من عناصر داخلية خاضعة لعدة قوانين مميزة له تتسم بالانغلاق الذاتي ، والاستقلال عن كل قوانين الواقع الخارجي . وهذا يوضح لنا كيف أن الاهتمام ببنية الأثر الأدبي قد جعل الاعتبارات الشكلية تستقطب اهتمام الناقد . وليست فكرة النظام أو النسق أو القانون الداخلي الخاص سوى مجرد تأكيد لأحقية المنهج البنيوي وقدرته على اكتشاف طبيعة الأثر الأدبي بوصفه بنية . ولهذا يقتصر هذا المنهج على وصف حالة الأثر باعتباره لغة ذات طبيعة رمزية لا تنطوي على أي بعد تاريخي أو اجتماعي . وهذا هو السبب الذي جعل بارت يعتبر الأثر الأدبي واقعة انثربولوجية تقبل التحليل والوصف القائم على مفهوم النسق أو النظام الذي يبدو للناقد في بنية الأثر كنموذج منطقي يخضع للتجريب العلمي يفسره منطق العلاقات القائمة بين اللغة والأثر ومنطق النموذج الذي يدرس خصائصه ويستخلص منه عدداً من الملاحظات التجريبية . ومعنى ذلك أن الناقد يسعى بصورة مباشرة إلى إعادة إنشاء الأثر الأدبي في ظل مفهوم العلاقات المنطقية القائمة داخل نظام النص . ومن خلال تحديد العلاقات التي تشبه العلاقات الرياضية ، نكتشف رغبة الناقد في بناء قواعد علمية في دراسة النص من أجل الوصول إلى أنساق من المعقولية باعتبارها أهم مظاهر أسس الفكر النقدي الحداثي التي تخلص النقد من النزعات غير العلمية .

ويتجلى هذا بوضوح عندما يطبق بارت هذه المفاهيم في دراسته المسماة س/ ز حيث يعرض لنا نموذجاً في تحليله لقصة بلزاك تحليلاً بنيوياً بعنوان سراسين يعتمد على قواعد علم اللغة من جهة وقواعد علم العلامة من جهة أخرى باعتبار أن هذه القواعد سوف تجعل النقد الأدبي علماً للأدب . وكأن النظرة البنيوية هنا تجعلنا نتصور أن بنية الأثر بنية ثابتة غير قابلة للخضوع للمؤثرات الخارجية ، أو بعبارة أخرى بنية غير خاضعة لمؤثرات بنائية أخرى .

على ضوء هذه النظرة التي تعتمد على التحليل الوصفي الشبيه جداً بالمنهج الشكلي. قسم بارت بنية قصة سراسين إلى وحدات صغيرة أو مجموعة عناصر بنائية. ثم قسم النص إلى عدة شفرات مختلفة وهو ينظر إلى القصة ويستنتج منها بعض الملاحظات الجزئية، وهذا في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصة عن طريق بعض الجمل والفقرات التي يحاول ربطها بالشكل العام للقصة. وهو لا يفسر هذه الصلة بقدر ما يضعها في إطار لا يجاوز حدود الوصف وتجميع الوحدات البنائية أو ملاحظتها ملاحظة تجريبية. وهذا الاتجاه نحو وصف جزئيات البنيات القصصة دون تفسيرها هو الذي جعله يقسم شفرات القصة إلى شفرات الرمز، والحركة، والدهشة. وعلى ضوء هذا التقسيم عالج قصة بلزاك معالجة بنائية تحليلية وصفية.

وهذا الوصف أو ذاك التحليل جعلنا نعرف أن قصة بلزاك تضمنت عدداً من الشفرات والوحدات والجزئيات البنائية، لكن لماذا تضمنت هذه الشفرات أو تلك الوحدات البنائية؟ إذا طرحنا هذا السؤال لا نجد جواباً شافياً له. فهذا الوصف أو ذاك التحليل رغم دقته وطابعه العلمي لا يضيف إلى علمنا شيئاً ولا يعطينا جواباً لعلة السمات البنائية التي توصل إليها من خلال دراسته للقصة. وربما يرجع ذلك الموقف إلى فرض العلية البنائية على تحليل الأثر الأدبي وإبراز أنه حقق عملاً علمياً يقتصر على النظر إلى حالة الأثر باعتباره بنية ذات طبيعة رمزية لا تنطوي على أي بعد تاريخي أو اجتماعي.

والناقد حين يتبنى هذا المفهوم يحصر اهتمامه في العلاقات المنطقية التي تحكم نظامه أو نسقه المضمر في بنية الأثر أو بعبارة أخرى يحصر اهتمامه في النموذج أو النماذج التي يشكلها من خلال افتراضاته اللغوية والشكلية. وكأن الأثر بذلك أشبه برسالة معقولة أو برسالة منطقية يتطلب تحليلها الاعتماد على المعادلات شبه الرياضية التي تجعلنا نرى الأثر وكأنه عمل يكاد يخلو من الدلالات أو المعاني. نظراً لأن الناقد يعطي الأولوية لبنية الأثر أو لشكله ويترك المعنى، ومن هنا جاز لنا القول أن هذا المنهج أشبه بالمنهج الشكلي أو الصوري الذي يهتم بالشكل ويهمل المضمون، ويعزل الأثر عن بنية الواقع الإنساني ومستوياته المختلفة.

والحق أننا لو وقفنا عند دراسته المسماة "مقدمة في التحليل البنائي للقصة" لوجدنا أنها لا تخلو من مواقف شكلية لا تعير اهتماماً لمعايير التطور في الأثر الأدبي وتعتمد على فكرة النظام والثبات والتصنيف والوصف. فقد تناول فيها بارت مسألة تحليل الشكل القصصي تحليلاً يعتمد على ثلاثة مستويات: مستوى الوظائف، ومستوى الحدث، ومستوى السرد، كما ألمحنا سابقاً.

وحين اهتم بارت بدراسة قصص بلزاك في كتابه س/ ز عالج قصة سراسين وهو ينظر في قصته باعتبارها رمزاً أو دالاً ليحاول اكتشاف صورة العلاقة القائمة بينهما وبين المدلول، فضحى بمضمون الأثر على حساب البنية وعمل على استبعاد كل إحساس بالمعاش. وفتت وحدات مترابطة من أجل البحث عن القوانين التي تحكم عناصره الشكلية وتضفي على الممارسة نوع من عقلانية الفهم وليس عقلانية التفسير.

حقاً إن مثل هذه البحوث لا تعتمد على لغة النقد الميتافيزيقي أو النقد التاريخي أو النقد الأيدولوجي وإنما تعتمد على لغة العلوم الإنسانية أو التجريبية من أجل البحث فيها عن أسس أو نماذج تسمح للناقد بالتخلص نهائياً من كل أنواع لغة هذا النقد، وما الاهتمام البالغ بمبحث علوم اللغة والأنثربولوجيا إلا وراء رغبة الناقد في إرساء قواعد عملية تشيع فيها أجواء النقد العلمي والأسس الموضوعية في معالجة الأثر الأدبي. وعلى هذا الأساس نفهم أن النقد البنيوي قد فتح أمام الناقد آفاقاً جديدة لإمكانية إنشاء علم جديد هو النقد اللغوي. ولكن هذا النقد اللغوي الذي يركز على لغة الأثر الأدبي اهتم كل الاهتمام بمسألة كيف تتميز السمات البنائية داخل الأثر، وأهمل مسألة المعنى. والنص باعتباره لغة لا يمكن فهمه إلا من خلال المعنى أو الدلالة والناقد البنيوي لا يقدم لنا في دراسته العملية للأثر أي محاولة من أجل تفسير المعنى. وكأن عمله لا يخرج عن دائرة البحث في علاقة اللغة ببنيات الأثر الأدبي. وهذا البحث لا يعني في حد ذاته شيئاً فالأثر يكتسب كل دلالته من القيم التي تعبر عن هذه العلاقة داخل بنية النص. وأن الناقد بذلك ليس له مجال إلا مجرد الوصف.

ومن هنا نتساءل: أترانا نزداد علماً بحق حين نتمكن من حصر العناصر البنائية المضمرة في ثنايا الأثر الأدبي؟ أو حينما نضع تلك العناصر بعضها إلى جوار بعض قائلين إنها مرتبطة فيما بينها أوثق الارتباط؟ إذا طرحنا هذا السؤال على أنفسنا فالجواب أننا في الحقيقة لا نزداد علماً من هذا الحصر، لأن ذلك المنهج يقصه التفسير، أي لم يحاول الجواب على السؤال: لماذا جاءت السمات البنائية لرواية أو قصة على هذا النحو؟ فهو منهج رغم طابع العلمي ناقص ويحتاج إلى نظرية توجهه أو توضح له بأن الطريق إلى العلم لا يكون بعزل عناصر أجزاء الأثر ثم عقد الصلة بين بعض هذه الأجزاء. لأن هذه الأجزاء من حيث هي أجزاء ليس لها وجود إلا بالكل والسبيل إلى هذا المنهج بالعدول نهائياً عن القول بأن التحليل البنائي الشكلي للأثر وسيلة فذة إلى العلم، لأن ذلك التحليل لا يتجاوز حدود الوصف، والناقد البنيوي يعتبر الوصف هو غاية العلم وهذا خطأ، فغاية العلم هي التفسير

وليس الوصف. والوصف في رأينا يعد مرحلة من مراحل الدراسة الأدبية التي تأخذ بالمنهج العلمي، أما المرحلة النهائية لهذا المنهج فهي التفسير.

ومن هنا فإن منهج النقد البنيوي الشكلي هو منهج يصف لنا عناصر البنيات المكونة للعمل الأدبي وليس تفسيراً لمكونات هذه البنيات من أجل الكشف عن القانون الذي يحكم هذه البنيات.

ولاشك أن هذا الوصف يجعل من لغة الأثر الأدبي وبنائه دعامة أساسية بل وحيدة لتطبيق منهجه التحليلي الذي تسيطر عليه النزعة التجزيئية التي تعتبر من أخص خصائصه. فالمنهج هنا تحليلي في جوهره. وكل أثر أدبي على ضوء هذا الفهم نريد أن نجعل منه موضوعاً للبحث يجب أن نخضعه للتحليل. والحق أننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا المنهج الوصفي أدى للنقد -بمعنى ما- بعض الخدمات حتى ولو كنا نرفض نتائجه. فهو على يد أصحابه قد خلص النقد من النزعات الميتافيزيقية والأيديولوجية واقتحم الميدان بصرامة علمية نادرة. كما فرض مصطلحات ومفاهيم جديدة جعلت من لغة النقد شبيهاً بلغة العلوم الإنسانية. ويكفي أن نقرأ بحث تدورف عن أنواع المقال أو نقرأ بحث بارت عن عناصر السيميولوجيا غير أن الصرامة العلمية لا تحل وحدها مشكلة المنهج فالنظرية التي توجهه أعني اعتبار الأثر مجرد أنساق أو نظام أو مجموعة من العناصر البنائية كانت خاطئة وأخفق منهجهم في دراسة الأثر الأدبي دراسة تكاملية أي دراسة تتضمن المعنى والبناء في وقت معاً. ومن هنا اتجهت إساءة الظن إلى المنهج البنائي الشكلي في النقد. رغم أن النزعة العلمية أو بناء العقل الموضوعي في النقد أمر سيظل معقد لآمال نقدنا؛ لأنه يخلصه من النزعات الانطباعية والأساليب العشوائية.

وإليك بعض نماذج من تطبيقات المنهج البنيوي، في النقد العربي الحديث، وأبرز هذه النماذج الدراسة المسماة «نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي» للدكتور كمال أبو ديب، وهي تعد أول محاولة طليعية جادة في النقد العربي المعاصر اقتحمت الميدان بإصرار، وطبقت المفاهيم البنيوية على شعرنا العربي القديم متجاوزة كافة الاتجاهات التقليدية التي عالجت الموضوع من قبل. والقارئ المدقق في معظم أجزائها يشعر بالإعجاب للجهد الذي بذله "أبو ديب" حين طبق المنهج البنيوي الذي يجمع بين شكلية بروب وبنيوية شتراوس معاً.

يبدأ "أبو ديب" دراسته بتناول أبرز الأسس والمبادئ المنهجية التي عالجها فلاديمير بروب في

دراسته لشكل الحكاية، والأسس والمبادئ المنهجية التي تناولها ليفي شتراوس في دراسته لبنية الأسطورة. ومن خلال الجمع بين المبادئ الشكلية والبنيوية حاول "أبو ديب" أن يقدم لنا دراسة تحليلية لبنية القصيدة الجاهلية، موضحاً التنوع في خطوطها المضمونية وبنية التجربة الإنسانية من جهة، وعلاقتها بمعاينة الواقع من جهة أخرى، محاولاً أن يقدم عملاً جديداً من خلال تجاوزه للتفاسير المألوفة للأطلال في الشعر الجاهلي ناشداً من وراء ذلك تحليل القصيدة تحليلاً شاملاً: على المستويات اللغوية والنفسية والاجتماعية والإنسانية. وكذلك على مستوى الصورة الشعرية خاصة، مستعيناً في ذلك بمنهج شبيه بمنهج التجريب، فهو يستخلص من البنيات الشعرية عناصرها الخاصة وسياقها الزمني وقيمتها الدلالية معتمداً في توضيح هذه العناصر على بعض الأشكال وبعض الجداول. وهذا بغير شك يدلنا على أننا بصدد محاولة مهمة فأبو ديب على صلة بالنصوص الشعرية يستخلص من داخلها الثنائيات الضدية في بنية التجربة المتجسدة في بنية القصيدة وبنية الزمن الذي يصل إليه عن طريق تركيب الصور.

وهذه الدراسة تعد من أسبق الدراسات في هذا المضمار وأشدها حرصاً على الدقة العلمية في خطواتها العامة لكن غموض جوانبها الفكرية، وغموض دلالة أغلب تراكيبها النقدية حال دون تحقيق المعالجة العلمية التي كانت تنشدها الدراسة.

أراد "أبو ديب" أن يتعرف على بنية القصيدة الجاهلية من خلال إضاءة أنساقها اللغوية. أو من خلال العلاقات المميزة في الوحدات المشكلة للقصيدة فقصد إلى ذلك من ناحيتين: سياق الثنائية الضدية من ناحية، وتقسيم البنيات إلى شرائح من ناحية أخرى، والاتجاه العام لديه هو معالجة البنيات الشعرية للقصيدة. وأن بنية القصيدة عنده هي بنية ذات دلالة قيمية وفنية تحتل المكانة الأساسية في الدراسة، لكن هذه البنية تبدو أحياناً غير معزولة بمعنى ما عن بنية الواقع. وحين يعالج بنية القصيدة يعالجها من خلال خصائصها البنيوية التي تتولد من تفاعل التعارضات المختلفة القائمة في عالم القصيدة.

فما منهج أبي ديب؟

هو منهج تحليلي وصفي يميل في بعض الحالات إلى التفسير: هو ينظر إلى بنية القصيدة ويستنتج من صورها الفنية أو البيانية المعنى أو الدلالة عن طريق تحليل أبيات القصيدة، وهذا التحليل في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصيدة بوساطة عدد من جمل وأبيات يحاول ربطها -في كثير من الأحيان- بالبنية العامة للقصيدة. ولا يفسر تلك الصلة

بقدر ما يضعها في إطار لا يجاوز حدود الوصف. أو تجميع الظواهر الجمالية أو ملاحظتها ملاحظة عابرة.

هذا الاتجاه نحو وصف بنيات القصيدة وملاحظتها دون تفسيرها هو الذي حدد لأبي ديب تقسيم دراسته على النحو التالي:

⇐ أبعاد أولي للتحليل البنيوي.
⇐ الرؤية الشبقية.
⇐ البنى متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد.
⇐ البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد.
⇐ أن. وأن لا.
⇐ تأملات في المنابع التصورية.
⇐ استجابات جذرية.
⇐ البنية المولدة ومفهوم التحولات.
⇐ البنية المضادة.
⇐ البنية والزمن.
⇐ آفاق للارتياد في مكونات النص.

في إطار هذا التقسيم بدأ أبو ديب بحثاً وصفياً تحليلياً. حاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز الدلالات اللغوية والبنائية المختلفة لمعلقة امرئ القيس، ومعلقة عنترة، وغيرهما من قصائد الشعر الجاهلي الشهيرة. وهذا جانب بغير شك له أهميته البالغة، وعن طريقه حاول الباحث أن يكشف لنا عن الرؤيا الضدية للوجود الإنساني من خلال مكونات بنية النص ومن خلال سياقه الزمني والمكاني، بغض النظر عن أنه قد وفق أم لم يوفق في تحقيق ذلك. وهو يبحث عن المكون البنيوي العميق للقصيدة متجاوزاً التجلي السطحي لها والتعبير الساذج عن الموقف الإنساني من الزمن ومن عملية التغيير. لكن هل حقق أبو ديب ما ينشده منهجه الذي حاول على الدوام تطبيقه؟ وهل وجه فلسفته نحو تحقيق ظاهرة معينة في الشعر الجاهلي؟ نعم ولا في وقت واحد. لقد حاول أن يكشف لنا -من خلال بنية القصيدة- طبيعة الزمن الضدية، عن طريق الوعي بالرؤيا التضادية في الوجود الجاهلي المتمثل في التلاحم اللغوي بين فعلي التدمير والبناء وهما من وجهة نظره جذر واحد يكمن فيه فعل التدمير والبناء. لا على مستوى اللغة فحسب وإنما أيضاً على مستوى الوجود من جهة ومستوى الوعي والرؤيا التي تتخلل القصيدة من جهة أخرى.

لكن ذلك لا ينفي أن أبا ديب لم يقصد منذ البداية ظاهرة أدبية أو ثقافية معينة يريد تفسيرها عن طريق اختبار عدد معين من الفروض ، فقد تناول بعض مظاهر الحساسية الإنسانية في فكر الشاعر ورؤيته للعالم بمنهج الوصف وليس التفسير الذي كان يطمح للوصول إليه ، لأن التفسير كان يقتضي منه التخلي عن أسلوب الملاحظات العابرة على بنية القصيدة وبنية الفكر عند الشاعر وبنية الواقع الذي يرتبط به . لأن الملاحظات العابرة أو العميقة قد في كثير من الحالات عديمة الفائدة طالما لم تفسرها عدة فروض سابقة حول العلاقة بين بنية القصيدة وبنية الوسط الاجتماعي . ومن الحق أن أبا ديب لا يدعي أنه يطبق المنهج البنائي الدينامي (التوليدي) ولكنه مع ذلك وعد أن يقدم لنا تفسيراً لبنية القصيدة الجاهلية بطريقة غير مباشرة لكن ذلك لا يجعلنا ننفي أن بحث أبي ديب يعد محاولة قيمة وفريدة في قيمتها ، وتجعله يحتل مكان الصدارة في الدراسات الطليعية النقدية العربية المعاصرة ، فقد عنى عناية خاصة بالإبانة عن موضوع التحليل لبنية القصيدة الجاهلية تحليلاً بنيوياً وصفياً ، لكن ذلك التحليل لم يستفد منه في محاولة الوصول إلى الكشف عن رؤية الشاعر للعالم ، غير أنه حدد بدقة بالغة نظرة شاملة لمشكلة القراءة ومشكلة السياق الرؤيوي للثقافة . وهذا يجعلنا نذهب إلى القول بأن بحث أبي ديب يتضمن اكتشافاً خصباً للموضوعات التي تناولها ، ولم يقلل من قيمتها سوى مشكلة عدم تحديد المصطلحات ، ومشكلة اللغة المكثفة التي تميل إلى الغموض الذي زادت الجداول والرسوم من حدته . والذي أبعد القارئ في كثير من الأحيان عن المعنى المباشر للقصيدة .

ماذا نستدل من هذه الدراسة؟ حقاً إن أبا ديب قصد إلى موضوع بنية القصيدة الجاهلية مباشرة عن طريق الوصف والتحليل . لكنه لم يبدأ بالفروض التي تؤيدها الملاحظات ، وتؤيدها أو ترفضها التجربة . هذا بجانب أنه لم يحاول إتمام عملية التفسير التي كان ينشدها في بعض الأحيان ، الأمر الذي أدى إلى تشتت المنهج وإضفاء الغموض على دراسته للقصيدة .

ولنتأمل دراسته لمعلقة امرئ القيس ، وفي ذلك مثال على منهجه في معالجة القصيدة وفي معالجة القصائد الأخرى على ضوء ما وعد به في مقدمة بحثه ، وهو إجراء تحليلي علمي يكشف عن العلاقة بين البنى الشعرية والبنى الاجتماعية بمعنى محاولة تفسير بنيات القصيدة في ضوء بنيات الوسط الاجتماعي .

وها هي خطواته :

١ . عرض نص المعلقة المكون من اثنين وثمانين بيتاً .

٢ . تعليق بدأه بالحديث عن فعل الأمر . وعن عناصر التعارض التي تشكل القصيدة .

٣ . تعيين المكان من خلال البيتين الخامس والسادس مستعيناً برسم يوضح الدائم مقابل الزائل ، واللا زمني في مقابل الخاضع للزمن .

٤ . الحديث عن "الوحدات الأساسية لحركة الأطلال" مبرزاً هذه الوحدات في جدول يقارن فيه بين القصيدة المفتاح ، والقصيدة الشبقية من حيث التغير في الحياة ، والتغير في الطبيعة ، والتعارضات المختلفة في علاقاتها بالزمن الماضي والزمن الآتي معتمداً في ذلك على عدد من الصور الفنية ، وبعض الوحدات البنائية ، ورسم مثلثين أحدهما يمثل الشاعر وعنيزة والجماعة التي يرتبط بها ، والآخر يوضح الجمل ذات البعد الواحد ، والجمل المتعددة الأبعاد وثلاثة جداول :

الأول يشير إلى زمن الأفعال ، يطلق عليه اسم **'جملة الحركة'**

والثاني يطلق عليه اسم **'بناء العلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال'**

والثالث يسميه **'بناء العلاقات في يوم وحدة صالح'** بالإضافة إلى شكل افتراضي يمثل العلاقة التوليدية بين مفردات القصيدة ومشتقاتها .

٥ . والخطوة الأخيرة تحليل بنية الوحدات التكوينية في القصيدة مستعيناً في ذلك بعدد من الرموز غير الواضحة الدلالة . ومنتهياً من هذا التحليل إلى أن بنية القصيدة بنية مفتوحة وتشكل أحياناً نوعاً من الوحدة التكوينية الكلية معتمداً في إبراز هذه الوحدة على دائرتين ، يربط كل دائرة بعدة أسهم وبداخل كل دائرة ثلاث دوائر أخرى ، بالإضافة إلى عدد من الرسوم والدوائر الأخرى .

وفي هذه الخطوة يهتم بإبراز بنية الصور الفنية ، ويكشف عن أبعادها الشخصية والثقافية ، إلى جانب إبراز البنية الصوتية والإيقاعية ، مستعيناً بخمس دوائر توضح التعارضات المضمرة في ثنايا القصيدة .

تلك هي خطوات أبي ديب في معالجته لمعلقة امرئ القيس . ومن الجلي أن هناك خطوة أخرى لم ينجزها في بحثه ، وهي خطوة التفسير أو الكشف عن العلاقة بين بنية القصيدة وبنية الوسط الاجتماعي للشاعر ، لقد حدد لنا الخصائص البنائية للمعلقة دون أن يدمج هذه الخصائص في بنية كلية واسعة .

فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهج أبي ديب قلنا أنه ضرب من التحليل الوصفي الشكلي يميل أحياناً إلى ضرب من التفسير. فهناك على الدوام اهتمام بإبراز العناصر البنائية المختلفة للقصيدة. ويبدو ذلك في مظاهر متعددة أهمها حديثه عن الأفعال وصيغ الأفعال، والمفردات ومشتقاتها. وحديثه عن الوحدات البنائية وعلاقتها بالزمن، كذلك حديثه عن الوحدات التكوينية والبنية الصوتية والإيقاعية، أما الأبعاد النفسية أو الاجتماعية أو غيرها فلا تحتل مكاناً ذا قيمة في بحثه.

إن الفكرة العامة التي جعلته يهتم كثيراً بالعناصر البنائية للقصيدة هي التي توجه بحثه وتصبغه بصبغة تحليلية وصفية. إنه يبحث في مختلف مستويات القصيدة وفي رأيه أنها قد تحددت في عناصرها اللغوية والنحوية والصوتية والإيقاعية. وهذا يعني أنه لم يحاول أن يقدم جواباً عن السؤال: لماذا جاءت العناصر البنائية على هذا النحو؟ مع أنه وعد أن يقدم تحليلاً متعدد المستويات لبنية القصيدة.

دعا الباحث إلى وجوب تحليل القصيدة على ضوء نظرة كلية شاملة، وعلى هذا الأساس دعا إلى إرجاع مستويات القصيدة إلى عدد من العناصر البنائية لكن تحقيقه لها ملئ بمظاهر الاتجاهات التحليلية ذات المستوى الواحد وليس الاتجاهات التكاملية. لقد رد مظاهر بنيات القصيدة المتعددة إلى عدد محدد من العناصر، بحيث فقدت القصيدة ميزة تعدد المستويات التي تعد من أهم مميزات الاتجاهات التكاملية.

واستحالت بذلك النزعة التكاملية إلى نقيضها، ولم تعد القصيدة أثراً أدبياً يتضمن عدة مستويات. بل أصبحت مجموعة عناصر ذات دلالات شكلية فحسب بحيث لم يعد التحليل شاملاً أو تكاملياً. إن القصيدة في نظر أبي ديب بناء مكون من مفردات وأفعال وأصوات وإيقاعات. وهذه العناصر صحيحة وقائمة حقيقة في بناء القصيدة. لكن حصر اهتمام الباحث في هذه العناصر وحدها أحال القصيدة إلى شيء ذي خصائص يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص الشكلية.

عنى الباحث كل العناية بالإبانة عن العناصر البنائية للقصيدة، من حيث الأفعال والمفردات، والوحدات التكوينية، والبنية الصوتية والإيقاعية. وهذا بغير شك يفيد النقاد والباحثين ذوي النزعة البنائية الشكلية فائدة مباشرة. أما النقاد والباحثون ذوو النزعة البنائية الدينامية فلا يجدون هذه الفائدة. لأنه لم ينتقل من مرحلة الوصف إلى مرحلة الشرح أو

التفسير. بمعنى أنه لم يدمج العناصر البنائية للقصيدة في بنية الوسط الاجتماعي للشاعر. حقاً قصد حقيقة إلى تحقيق الخطوة الأولى من هدفه حين حدد العناصر البنائية، لكن لم يحدد البنيات الدالة في هذه العناصر من أجل الوصول إلى ما هو جوهري، أي اكتشاف طبيعة العلاقة بين القصيدة وبين رؤية العالم المتعلقة ببعض الجماعات الاجتماعية التي يرتبط بها الشاعر.

يتقدم الباحث من وحدات بنائية إلى وحدات بنائية أخرى أما اعتبار هذه الوحدات مظاهر لعمليات بنائية واسعة، واعتبار مهمته تعيين دلالة هذه الوحدات في هذه العملية البنائية الواسعة. فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في خطوات منهجه. وإن كان يحدثنا أحياناً عن البعد الشخصي والثقافي وعن الطبيعة البدائية التي تحيط بالشاعر إلا أنه يرى إلى حد بعيد اعتبار التحليل البنائي الوصفي هو التفسير.

ويؤخذ على الباحث بوجه عام استعماله لعدد ضخم من المفاهيم غير المحددة الدلالة في سياق النص أو في هامشه. والقارئ لا يعرف وهو يتابع تحليله لمعلقة امرئ القيس ما المقصود بالوحدات التكوينية، والوحدات الأساسية، والوحدات البنائية، والجملة ذات البعد الواحد، والجملة متعددة الأبعاد. وعدم تحديد هذه المفاهيم أو غيرها من شأنه -كما ذكرنا في مواضع سابقة- أن يؤدي إلى خلط في الفكر وغموض وتشتت في البحث.

وثمة مأخذ آخر عليه هو اعتماده -في أحيان كثيرة- على افتراضات غير واضحة عند تحليله للقصيدة. نقصد هنا تلك الرسوم والدوائر والرموز والمثلثات التي تعقد التحليل بوجه عام. وتحول بين إبراز مقاصد الباحث إلى القارئ وتحجب عنه دلالات النص. لقد بلغ عدد الرسوم ثلاثة، وعدد الجداول خمسة وعدد الدوائر ثمان. وهذا يعني أن هذه الأداة تحتل مكاناً بارزاً في بحثه. إنه يعادل كل تحليل أو تفسير لبعض دلالات النص بمجموعة من الدوائر والجداول والمثلثات والرموز. ويعتقد أن ذلك وسيلة فعالة من وسائل التحليل العلمي للقصيدة. مع أن هذه الوسائل مضت به نحو نقيض التحليل العلمي الذي يتوخاه. لقد أراد أن يوضح لنا العناصر البنائية في القصيدة مستعيناً بهذه الأشكال الافتراضية الغامضة. بحيث فقد التحليل العلمي ميزة الوضوح التي تعد من أهم مميزاته. انظر مثلاً في حديثه عن الوحدات التكوينية للقصيدة. إنه يفسر هذه الوحدات بعدد من الرموز المغلقة، ويفسر البنيات المفتوحة بمجموعة من الدوائر المتداخلة وغير المتداخلة، وتعليقاته واستنتاجاته في هذا الصدد ذات دلالة محصورة في بنائه العقلي وحده. وذلك من شأنه أن يفصل القارئ أو يباعد بينه وبين فكرة

الباحث الحقيقة من ناحية وبين عالم النص من ناحية أخرى بحيث يصبح جانب من التحليل ضرباً من الأشكال الافتراضية التي تفقد قيمتها بالنسبة لجميع العقول. وهذه القيمة جزء لا يتجزأ من التحليل العلمي. والدليل على ذلك أن القارئ لا يعلم أين الحدود الفاصلة بين الأشكال الافتراضية وبين تفسيره لنص القصيدة.

وبدهي أن التعليل بالرسوم والمثلثات والدوائر لا يتفق مع النزعة العلمية بل هو على النقيض من ذلك. لأن هذه الأداة تعتم التفسير ولا تضيئه. فضلاً عن أنها لم تضف إلى خطوات الباحث عنصراً يساعد القارئ على المزيد من فهم نظرته إلى النص أو إلى عالم الشاعر. إن هذه الأداة تنم عن رغبة في الاستمساك بالدقة والموضوعية، لكنها في شكلها وموضوعها مضادة في الحقيقة لهذه الدقة وتلك الموضوعية. وقد كان باستطاعة الباحث أن يتخلص منها وبخاصة أنها لم تفد القارئ في شيء. بل عقدت أمامه مهمة استيعاب دلالات نص الدراسة أو دلالات نص القصيدة.

تلك بعض عيوب منهج أبي ديب. أوضحناها في جانبها التطبيقي وفي جانبها النظري. لكن هذه العيوب لا تنفي أنه باحث من الباحثين البنيويين المبرزين راد اتجاهاً جديداً في النقد العربي في عقد الثمانينيات. وحاول أن يعالج القصيدة الجاهلية معالجة بنيوية. فقدم لنا بحثه الذي يدور حول التحليل البنيوي للشعر الجاهلي. بعد أن كان هذا الشعر ينظر إليه نظرة تقليدية من حيث اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون. وهذه الحقيقة عذر لكل تقصير نعثر عليه في منهجه أو بحثه. لقد اقتحم الميدان بإصرار وصرامة. رغم اختلاط آثار النزعة البنائية الدينامية لديه بآثار النزعة البنائية الشكلية. غير أن هذا الخلط لا يجعلنا نذهب إلى القول بتعثر جهده. وإنما يجعلنا نؤكد أن الغموض الذي يهيمن على أغلب أجزاء بحثه يجعل القارئ يسئ الظن بالمنهج البنيوي وليس بالبحوث البنيوية كما أجريت فعلاً.

واهتمت هدى وصفي بدراسة رواية الشحاذ لنجيب محفوظ من منظور نفسي بنيوي ولم تقصد منذ البداية الاقتصار على النظر في تحديد الدلالات النفسية المضمرة في بنية النص الروائي وتفسيرها. وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه من نزعات تجريدية، حين تندفع بين الحين والحين نحو استعمال رسوم بيانية ومعادلات وأشكال افتراضية، أضفت على الدراسة طابعاً غامضاً جعلت القارئ يتساءل إذا كان حقاً أمام دراسة تفسر لنا النص تفسيراً نفسياً أم أمام اتجاه يشتت أبعاده ويفتت عناصره، والباحثة ترى في ذلك محاولة لتطبيق بعض معطيات الاتجاه

البنيوي المنبثق عن النظرية البنائية في النقد وقد كان من أثر ذلك أن حطمت الحدود الفاصلة بين المنهج البنيوي الشكلي وبين المنهج النفسي البنيوي. إنها تتحدث عن الرواية من منظور بنيوي شكلي وليس من منظور نفسي بنيوي كما أرادت، وقد يقبل هذا الأمر في تأملات عابرة، أما في بحث علمي فلا بد أن تحدد أهي تريد أن تتحدث عن الرواية من حيث هي نمط بنائي؟ وهنا لا نملك الفصل بين البناء الروائي واللغة، وكل ما هنالك أننا نتحدث عن الطراز البنائي ونماذجه الشكلية الافتراضية ونصل من وراء ذلك إلى اكتشاف قوانين هذا البناء، فإذا لم ترد أن تتحدث في هذا الميدان وأرادت أن تتحدث في المجال السيكولوجي البنيوي فإنها حتماً تخص بالذكر البنيات الدالة دلالة نفسية وتعين صلتها بالبنية أو بالوضع النفسي للشخصيات والأحداث، وذلك يتم عن طريق تحليل الرواية تحليلاً بنائياً للوصول إلى هذه البنيات، ولكن يظهر أن هذا التصور عند الباحثة يرجع إلى مصادر لم تصرح بها. الأمر الذي جعل المجالين متشابهين بحيث يمكن معرفة أحدهما بمجرد معرفة الآخر.

لقد أرادت الباحثة تناول نص الشحاذ لمحفوظ من منظور نفسي بنيوي، دون أن نعرف الأسباب الموضوعية لاختيارها هذا النص دون عن أعماله الأخرى، فإذا سألناها لماذا هذا النص؟ تجيب بتعليلات غير محددة. فمثلاً تارة ترى أن ذلك يرجع إلى أنه يمثل أكثر من غيره نوعاً من القصص الذي يستعين بالحوار الداخلي، وتارة أخرى لأنه يستغل أقصى درجة العلائق (قاص - مؤلف/ سارد - راو/ قارئ - متلق). لكن الحوار الداخلي والعلاقة بين القاص والراوي والقارئ مهما كانت طبيعتهم أو دلالاتهم لا تعد أسباب علمية لإجراء دراسة نفسية بنيوية على هذا النص أو على غيره من النصوص، لأنها موضوعات خارج نطاق هذا الاختصاص، إن اكتشاف ظواهر أو دلالات نفسية في بنية النص هي الموضوع الذي يشكل محور اهتمام الباحثين في هذا الميدان.

وإذا تساءلنا: ما دلالة هذا التصور عند الباحثة؟ يكون الجواب أن محاولتها ليست نفسية بنيوية بالمعنى الدقيق لمفهوم الدراسة النفسية البنيوية للنص؛ لأنها قصدت إلى تعيين خصائص العناصر البنائية دون أن توضح دلالة هذه الخصائص بالنسبة إلى المجال السيكولوجي، بمعنى أنها لم تنتقل من الجزء إلى الكل وبعبارة أخرى لم تحدد الخصائص الداخلية للنص وتعقبه بدراسة تفسيرية نفسية تعززها بأجزاء من النص.

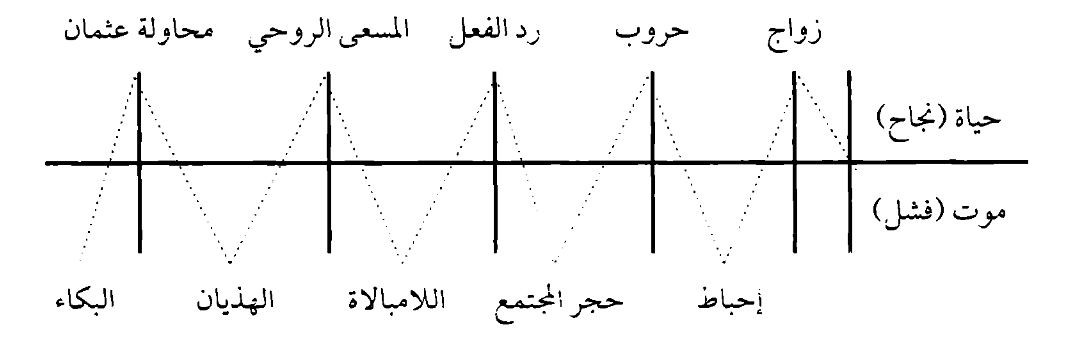
فأين موقف الباحثة من هذا؟ تناولت العناصر البنائية للرواية ومن مظاهر ذلك حديثها

عن الشكل الأدبي والأحداث والشخصيات وذلك يظهر نزعتها البنيوية الشكلية . أما الدلالات النفسية كمظاهر اللامبالاة ، أو الهذيان أو الإحباط فقد جاءت رسوماً بيانية وليست في هيئة فقرات أو مقاطع مستخلصة من مجمل عناصر النص ، وهذه المعالجة لا تختلف عن معالجة الباحثين ذوي النزعة البنيوية الشكلية ، والباحثة تؤكد لنا ذلك حين تذكر لنا أنها تتناول النص الروائي على ضوء نماذج افتراضية بنائية وعلى هذا الأساس نفهم أن خطواتها في هذا السبيل ناقصة .

ولننظر بشيء من التدقيق ماذا فعلت في تناولها للنص من منظور نفسي بنيوي ، وفي ذلك مثال كاف للدلالة على منهجها وقد جاءت خطواتها على النحو التالي :

١ . تحديد نقطة انطلاقها من معطيات النظرية البنائية في النقد .
٢ . تحديد مستويات الوصف من خلال مستوى القص والسياق .
٣ . الاستعانة في تحليل النص ببعض المعادلات الرمزية .
٤ . تلخيص مضمون الرواية مع الإشارة إلى خمس جمل من النص .
٥ . الاستعانة مرة أخرى بعدد من المعادلات .
٦ . الاستعانة بخمسة رسوم بيانية غامضة .
٧ . خاتمة تشير إلى قول بارت بتعدد معاني العمل الأدبي .

تلك هي الخطوات التي حققتها الباحثة . ونلاحظ على هذه الخطوات أنها لم تحدد مكاناً لاستنباط البنيات الدالة من جهة وأنها تفسر النص عن طريق سبع معادلات وخمسة رسوم بيانية من جهة أخرى ، وفي ذلك أسلوب جديد أو حديث . ولكن الباحثة لم توضح لنا كيف استفادت من هذه المعادلات وتلك الرسوم البيانية في تفسير النص من منظور نفسي بنيوي فلو تساءلنا ما وظيفتها في إبراز دلالات النص لا نجد جواباً شافياً لذلك ، وربما وجدت الباحثة في هذا الأسلوب من ينصفها من النقاد ذوي النزعة الشكلية لأنهم قد يفيدون من بحثها فائدة مباشرة ، أما الباحثون والنقاد ذوو النزعة النفسية البنيوية فلا يجدون هذه الفائدة ، ومن الحق أن الباحثة لم تدع أنها سيكولوجية ولكنها وعدت بأن تقدم دراسة نفسية بنيوية لرواية الشحاذ . وعلى هذا الأساس نناقش منهجها . الذي عنيت فيه عناية خاصة بالمعادلات والرسوم البيانية نذكر من بينها الرسم التالي :



والحقيقة أننا لو تأملنا الشكل السابق أو غيره من الأشكال الواردة في الدراسة وطرحنا على أنفسنا السؤال : أترانا نزداد علماً بالدلالات النفسية المضمرة في نص الرواية حين نستقرئ مضمون هذه الأشكال؟ أو بعبارة أخرى أتقربنا هذه الأشكال بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من هذه الدلالات؟ كلا ؛ لأنها غامضة وأقرب ما تكون إلى اللوحات التجريدية المنقطعة الصلة بالدلالات التي تبحث عنها من أجل الوقوف على المنظور السيكولوجي في بنية الرواية، أما الباحثة فتعتقد أن الشكل الأول يلخص حياة عثمان بطل الرواية، والقارئ لا يكتشف في الحقيقة هذه الدلالات، وإنما يرى أن دلالة هذه الأشكال تبدو قائمة في البناء الذهني للباحثة فقط وليس لها وجود في بناء الدراسة وأن هذه الأشكال الافتراضية قد حجبت عنا الأثر الروائي نفسه وتعاملت معها الباحثة أكثر مما تعاملت مع النص الروائي نفسه.

وإذا سألنا الباحثة ما الهدف من وراء ذلك كله؟ أجابت من أجل تطوير منهج علمي للنقد، هذا التصور عن تطوير منهج علمي للنقد قد اضطرها إلى المضي نحو نقيضه، فإنها لكي تفسر النص على ضوء عدد من المبادئ السيكولوجية والمبادئ البنيوية اضطرت للاستعانة بعدد ضخم من الرسوم البيانية والأشكال والمعادلات التي تشتت العقل وتبعدنا عن دلالة النص، وتجعل الدراسة غير متماسكة الخطوات وبعيدة عن ميزة الوضوح التي تعد حجر الزاوية في منهج النقد العلمي.

وإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة؟ ألفينا الإجابة الشافية في طريقة فهم الباحثة لمنهج النقد العلمي، فهي تفهمه على أنه مجموعة من الرسوم والمعادلات وخلط بين النقد البنيوي الشكلي والنقد النفسي البنيوي، ولما لم تنتبه إلى ذلك سلكت نحو تحقيق فكرتها عن منهج النقد العلمي سبيلاً أقرب ما يكون إلى سبيل الخطوات غير المنظمة ؛ لأنها تارة تحدثنا عن الشكل الأدبي والشكل الضمني والسياق والحدث مصحوباً بعدد من المعادلات وتارة أخرى

تعرض لنا موجزاً لمضمون الرواية مصحوباً بعدد من النماذج الشكلية دون وجود ترابط منطقي بين هذه الموضوعات ودون أن تنتهي بنا إلى نتيجة محددة من وراء كل ذلك.

على أن أكثر المآخذ على الباحثة وأشدها دلالة على منهجها المعيب هو اعتبار الرواية مجموعة أجزاء تعادل كل جزء بمعادلة أو برسم بياني. دون أن تعي كل بنية الرواية قبل أجزائها، ودون أن تعي أيضاً أن استخلاص الدلالات النفسية من بنية النص خطوة أساسية في هذا المجال، وأن قراءة مضمون الرواية منفصلاً عن بنائها العام فيه خروج على مبادئ المنهج البنيوي الشكلي، لأن هذا الأخير ينهض على أساس البحث عن القانون الذي يحكم شكل النص وليس مضمونه. وفيه كذلك خروج على مبادئ المنهج النفسي البنيوي لأن هذا المنهج يعالج مضمون النص بطريقة غير منفصلة عن بنائه. لم يكن هذا التصور يدور بخلد الباحثة، بل كان العكس هو الحقيقة الواضحة على رأيها.

ولنا بعد ذلك أن نتساءل ما قيمة هذا كله في حدود القراءة النفسية البنيوية لرواية محفوظ؟ إنه خارج حدود هذه القراءة ويبدو ذلك واضحاً في النتيجة التي انتهت إليها الباحثة والتي تقول فيها: وختاماً لا أستطيع القول بأننا قدمنا القراءة النهائية للمضمون الروائي ولكنها محاولة قد تلاقي الاستحسان وقد لا تلاقيه. وعموماً فإننا نعتقد - مثل بارت - أن العمل الأدبي باق ليس لأنه يفرض معنى واحداً على أناس مختلفين، بل لأنه يقترح معاني مختلفة على شخص واحد.

هذه النتيجة التي انتهت إليها الباحثة تجعلنا نذهب إلى القول إنها بصدد دراسة تخلو من النتائج، حاولت أن تفسر فيها النص الروائي من منظور نفسي بنيوي فاعتمدت في ذلك على خطوات غير مترابطة بحيث فصلت البناء الروائي عن مضمونه، وذلك يبدو في حديثها عن خصائص التكنيك على حدة، وعن مضمون الرواية على حدة، بحيث فقدت الترابط المنطقي بين منطلقاتها وبين ما كانت تنشده من وراء الدراسة.

فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهج الباحثة في معالجة النص الروائي، قلنا إنه خلط بين المنهجين النفسي والبنائي الشكلي، مع ضرب من التصورات الشكلية الافتراضية الغامضة، نظراً لأن الأشكال والمعادلات التي اعتمدت عليها ليست لها دلالة في البحث ولم تقرب القارئ من الدلالات النفسية، ولا من المنظور النفسبنيوي الذي وعدت به، فقد أبعدته عن هذه الدلالات وعن مجمل عناصر النص.

وهكذا صار منهج النقد العلمي عند الباحثة دعوة إلى ما ينقضه ، ذلك لغموض وعدم تماسك الخطوات وغياب الملاحظة المنظمة وسيطرة النماذج الافتراضية الشكلية على الدراسة ، تلك هي السمة الغالبة عليها . وإذا تساءلنا ومن أين للباحثة هذا التصور عن منهج النقد العلمي ؟ كان لزاماً علينا أن نتبين تصورها لهذا المنهج ، فهو الرأي الشائع عند بعض الباحثين عن منهج النقد العلمي في الثمانينيات ، ومؤداه أنه مجموعة من أداة شكلية ومعلومات مكدسة دون فروض سابقة ، فضلاً عن خلط بين بعض الاتجاهات النقدية ، وقد كان باستطاعتها أن تصحح بعض أخطاء هذا التصور لو لم تعتمد على المعادلات والرسوم والأشكال الافتراضية اعتماداً شبه تام . بجانب أن تضع بعض الفروض وتحاول اختبارها ، وأن تنظر إلى النص باعتباره وحدة كلية وليس أجزاء مفتتة ، بجانب محاولة فهمه وتفسيره .

تلك بعض عيوب منهج الباحثة أوضحناها في جانبها الشكلي والموضوعي ووجدنا أنها تتمثل في التعسف في تفسير النص وفي تحديد سماته الدلالية الأمر الذي يحملنا إلى القول بأن محاولاتها ليست علمية بالمفهوم الضيق أو الواسع لكلمة علم ؛ لأنها لم توفق في إيجاد علاقات موضوعية بين النص وبين فلسفة الاتجاه الذي حاولت تطبيقه عليه .

ويكفي هذا القدر من الاطلاع على منهج الباحثة في دراستها لرواية محفوظ . وقد رأينا أنه يتسم بالغموض وبعدم ترابط خطواته . فإذا أضفنا إلى ذلك أن منهجها لم يكن واضح المعالم في ذهنها حين أجرت بحثها في رواية الشحاذ ، وهذا يجعلنا نعرف السبب الذي من أجله أخفقت الباحثة في الاقتراب من جوهر النص ودلالاته النفسية ، في ظل قواعد موضوعية محددة تتميز بالوضوح والخطوات المترابطة . ولعل غياب هذه السمات في هذه الدراسة هي ما جعلت القارئ يسئ الظن بالمنهج البنيوي لا سيما إذا تناول موضوعاً كموضوع الدراسة النفسية البنيوية لرواية الشحاذ .

غير أننا لا نستطيع إغفال حقيقة أن هذه الدراسة كانت من بين الدراسات المبكرة التي ظهرت في بداية عقد الثمانينيات ، حيث كان نقدنا في ذلك الحين يخطو خطواته الأولى نحو التطبيقات البنيوية الحديثة على أدبنا ، وكانت الباحثة من بين طلائع المستكشفين لميدان لا يزال نهباً لمحاولات تنشد الوثوب وثبة جريئة تحقق بها ارتقاء للنقد بأحد معانيه .

أما محمد عبد المطلب فقد اهتم بقراءة نماذج من الشعر العربي الحديث قراءة تجعلنا نتساءل : ما منهجه في هذه الدراسة ؟ أما الجواب عن هذا السؤال فيفرض علينا الوقوف على

بعض نماذجه وتطبيقاته، وليكن النموذج الذي يعالج فيه ديوان الشاعر أحمد سويلم. وهو يبدأ بالحديث عن كيفية إنتاج المعنى اللغوي وعلاقته بصيغة النفي والإثبات. وطبيعة تصاله بالمبدع وكيف أن قصائد الشاعر تتسلط على تركيبها اللغوي صيغة النفي.

والباحث يرى في ديوان سويلم وثيقة قابلة للاختبار بما فيه من طاقة شعرية حداثية صالحة لإجراءات التحليل الأسلوبي في منطقة من آخصب المناطق الشعرية هي منطقة النفي كما يقول، والاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يحلل ظاهرة "صيغة النفي في ديوان الشاعر" عن طريق المنهج الإحصائي، وإذا سألنا لماذا هذا المنهج دون سواه؟ قال: لأنه "وسيلة فعالة في تقديم الخطاب تجريداً" ولكن لماذا يريد أن يكون الخطاب تجريداً؟ لا نجد جواباً شافياً لهذا السؤال، سوى بعض التبريرات غير المقنعة للعقل أو المنطق. كالقول مثلاً للإتاحة "للمتلقي إدراك بعده الكمي" ولماذا البعد الكمي؟ الجواب: تمهيداً للانتقال إلى البعد الكيفي وهذا البعد هو المهم للقارئ، لم تحاول الدراسة إبرازه أو التعرض له كما وعدت القارئ.

والمنهج الكمي - كما هو معروف - أحد المناهج الشائعة في العلوم الإنسانية والتجريبية خاصة، ظهر في أساسه ليصبغ مناهج هذه العلوم بالصبغة العلمية الموضوعية التي تتفق وظواهر هذا المجال. فهل هذا المنهج (الكمي) ضرورة بالنسبة للباحث؟ أو بعبارة أخرى، هل هناك مبررات نابعة من داخل البناء الفني لنصوص الشاعر؟ أو هي مبررات نابعة من النزعات النقدية الحداثية؟ أو لإعطاء الدراسة صبغة علمية بمعنى ما من المعاني؟ حقاً إن هذه الصبغة قائمة وموجودة فعلاً في معظم جوانب الدراسة، لكنها جاءت نتيجة انعكاس معرفي لهذه النزعات على عقل الباحث وليس نتيجة انبثاق فني نابع من نصوص الشاعر أو نظرته للعالم. إنه يرى النصوص بمنظار تلك النزعات ويحكم بمعاييرها الخاصة فتفقد نصوص الشاعر أسسها الفنية ورؤيتها الخاصة للإنسان والعالم وتصبح انعكاسات للنزعات الحداثية لا انعكاساً لفن الشاعر نفسه. يقول الناقد: "يضم ديوان أحمد سويلم ثمانية عشر نصاً تحتوي على تسعمائة وتسعة أسطر". بمعدل تردد يبلغ خمسين سطراً للنص الواحد تقريباً. وداخل هذا التجريد الكمي تتعامل الصياغة مع بنية النفي المباشر مائة وخمساً وأربعين مرة. قد توزعت البنى على الأدوات التالية:

(لا) ثمانون مرة.

(لم) ثلاث وعشرون مرة.

(لن) عشرون مرة.

(ما) ثماني عشر مرة.

(ليس) أربع مرات.

ويضيف قائلاً: أما بالنسبة لمنطقة عمل الأدوات فإنها تأتي على النحو التالي:

التسلط على الفعل المضارع: تسع وتسعون مرة.

التسلط على الفعل الماضي: تسع عشرة مرة.

التسلط على الاسم: خمس وعشرون مرة.

التسلط على الحرف: مرتان

يدل هذا النص على تركيز اهتمام الباحث على الظواهر الكمية في آثار الشاعر وهذا الاهتمام يدفعه إلى محاولة صياغة النص صياغة رياضية دقيقة لكنه لم يبين لنا علة هذه الصياغة وكيف نستفيد منها للوصول إلى اكتشاف القيم الجمالية والدلالات المختلفة في نصوص الشاعر. فنحن نتساءل: ما قيمة هذا كله في إبراز هذه القيم وتلك الدلالات وتفسير بعدها الإنساني أو الثقافي أو الحضارة؟ ما الذي يمكن أن يفيد القارئ حين يقرأ للشاعر نصاً يقول فيه:

إني حملت في يدي موتي . . وانطلقت

أعشق وجهك الذي استوى على سارية الجراح

لم يقبل السقوط مرة في ألم النواح

ولم أتكئ على جناح موجة معربدة

ولم أصد محارة فارغة من شاطئ الأوجاع

ولم أذب كالملح في أي مياه راكدة . .

فيصرف النظر عن دلالته الجمالية وعن العالم الذي يشكل هذه الدلالة ويشكل أبعادها الإنسانية والثقافية ويتحدث عن عدد مرات استعمال الفعل المضارع وصيغة النفي وصيغة الإثبات والبحث في هذه الصيغ أو في هذه الأفعال ليس سوى معالجة جزئية تحيل القصيدة إلى أجزاء وهي ليست سوى كل مترابط مع ذاته لا يمكن فصل أجزائه بعضها عن البعض لأن ذلك يفتت وحدة خيوط البناء وخيوط المضمون بصورة مباشرة، ودليل ذلك أن الدراسة لا تذكر من النص سوى بعض المقاطع التي لا تبحث فيها إلا عن "سيطرة زمن معين دون آخر" أو أدوات النفي أو كيف أن "ما" تؤدي دورها المكثف في لحظة تتشابك بواعث الخوف واليأس. كما في قصيدة ثرثرة.

ويلاحظ الباحث أن التعامل المكثف مع أدوات النفي في النماذج التي تناولها "قد أخذ طابعاً كلياً له خصوصيته حيث جاء على نمط رأسي بهدف تحويل الشعرية في منطقة السلب" إلى دفقات متتابعة . . تلاحق بعضها مجددة مهمة ما يسبقها من ناحية ومؤكدة لها من ناحية أخرى ، وهذه الملاحظة رغم طرافتها تحيل مهمة الباحث إلى مهمة نحوية وتجريدية ، فلا تميز بين قصيدة وأخرى من حيث الدلالة الجمالية ومن حيث نظرة الشاعر للعالم فهي قد تساوت في نظر الباحث أو الناقد ناهيك عن الغموض الذي يسيطر على أغلب أجزاء الدراسة الذي يتنافى مع الصبغة العلمية التي تود أن تحققها الدراسة ، نذكر على سبيل المثال التعليق على قصيدة "حكايات وادي عبقر" حيث يقول : "وطبيعة الاختيار المنوط بالمفردات قد اتكأت على دال بالغ التأثير (العينين) بوصفه حاملاً بالقوة لإمكانات اللغة على مستوى التواصل وعلى مستوى الخلق والإبداع . وبوصفه وسيلة إدراك العالم إدراكاً شمولياً . ومن ثم فإن للدال حضوراً واضحاً في الديوان حتى بلغ حقله ثمانية وثمانين دالاً تجمع بين العين وما يتصل بها ، وبهذه المكانة الكمية الكيفية جاء في السطر الرابع خاشعاً لسطوة أداة النفي (لا) ورغم فقدها لوظيفتها النحوية لدخول حرف الجر عليها ، فإنها حافظت على أداء مهمتها الدلالية المحددة لتعلن عجز اللغة عجزاً مطلقاً إذا غاب عنها عنصرها الفاعل . . إلخ .

وعلى هذا الأساس واصلت الدراسة معالجتها لنصوص الشاعر . أما نتائجها فقد جاءت على هذا النحو :

أن هذه المتابعة لتحويلات بنية النفي في ديوان "الشوق في مدائن العشق" ليست دراسة في الديوان بقدر ما كان الديوان منطقة اختبار صالحة لها ، وجاءت الصلاحية من كون البنية كانت أداة شعرية أساسية وظفها أحمد سويلم توظيفاً نموذجياً ، وحقق بها أمرين معاً .

الأول : الربط بين الجانب المحسوس من صياغته ، والجانب الداخلي لحركته الذهنية .

الثاني : أنه شكل من خلالها صياغة شعرية تنتمي إليه وتنم عنه بتعامله مع أدوات النفي في حدودها المعجمية الضيقة وصولاً إلى دورها السياقي . مراراً بتحويلاتها الداخلية والخارجية ووقوف عند البدائل التي تؤدي وظيفتها أداء مبهراً .

هكذا يصل الباحث إلى أن الشاعر استطاع أن يوظف أدوات النفي توظيفاً غير التوظيف المعجمي ، وأن هذا التوظيف جعل أدوات النفي تصل إلى دور سياقي دون أن نعلم شيئاً عن علاقة صيغة النفي بدلالة النص الجمالية وأبعادها الثقافية والإنسانية وكأن توظيف صيغة النفي

على هذا النحو يكفي ويغني القارئ عن اكتشاف المعنى أو الدلالة العامة للنص والوقوف على أسراره الجمالية والإنسانية. لقد استحال عالم النص - على ضوء هذا المنهج - إلى مجرد صيغ تتكرر على نحو كمي دون أن نصل إلى دلالة فعالة لشمولية النص، الذي فاتته الدراسة من خلال توقفها عند صيغة النفي "لا" و "لم" و "لن" وقامت بعملية عزل أجزائه وعناصره عن بعضها، ومبدأ العزل التجريبي الذي اعتمدت عليه الدراسة يستعمله الباحث أساساً في مجال العلوم الطبيعية أو التجريبية من أجل الوصول إلى القانون الذي يحكم الظاهرة الطبيعية أو التجريبية، وهذه الأخيرة لا تتفق وخصائص الظاهرة النصية الشعرية، على الرغم من أن الدراسة لم تحقق بمعنى ما من المعاني اكتشاف القانون الذي يحكم صيغ النفي في النص الشعري عند سويلم، هذا بجانب أن المنهج الكمي الذي اعتمدت عليه الدراسة لم يكن سوى مرحلة تجاوز مرحلة الوصف. إذ إننا لا نعرف السبب الذي من أجله تكررت صيغ النفي وتكررت صيغ الأفعال المضارعة أو الماضية على نحو معين في النص. ومعنى ذلك أن الدراسة ينقصها التفسير الذي هو غاية العلم أو المنهج العلمي الذي تود أن تطبقه على ديوان سويلم، الذي نظرت إليه نظرة وحيدة الجانب -نظرة نحوية- معزولة عن مجمل بنائه العام وهذا يعني أن ذلك الاتجاه لا يأخذ بمبدأ تكامل النص ولا ينظر إليه باعتباره كلاً دينامياً، فعناصره المتعددة تؤكد لنا عملية التفاعل الدينامي من جهة والتساند الوظيفي من جهة أخرى.

وإذا نحن تساءلنا: أفلا نلمس في هذا المبدأ - أعني مبدأ عزل وحدات وعناصر النص عن بعضها - عيباً شائعاً؟ إذا نحن ألقينا هذا السؤال فالجواب على ذلك أن هذا العيب قائم حقيقة، ويتمثل في أننا هنا بصدد تحطيم لوحدة النص الشعري، وبصدد دراسة لا تقيم لطبيعته وزناً؛ لأن النص الأدبي ذو طبيعة مركبة ومتشابكة وذات جوانب وأبعاد متعددة والوقوف على بعد واحد كالبعد اللغوي أو النحوي، يعد نظرة وحيدة الجانب تتنافى وخصائص النص وتتنافى مع النظرة العلمية التي تود أن تحققها الدراسة.

والمنهج الكمي الذي اعتمدت عليه الدراسة طريق يوصلنا إلى إطلاق التعميمات. وإلى التصنيف الذي يقوم بعملية وصف علمي دقيق ومنظم للتواتر القائم في شعر سويلم من حيث استعمال صيغ النفي، ولكن التصنيف كم ذكرنا من قبل يعد مرحلة تجاوز لا مرحلة تسجيل ظاهرة شيوع صيغ النفي في النصوص ولا يمكننا من إنجاز مرحلة التفسير ذلك لأنه يبحث عن كيفية جمع المادة الشعرية وتبويبها، وكيفية كشف النمط الذي تترابط فيه ترابطاً كمياً. والباحث حاول التوصل إلى التواتر القائم بين العلاقات النحوية لصيغ النفي وبين سائر

نصوص ديوان الشاعر، والأسلوب الإحصائي أو الكمي الذي اعتمد عليه عبد المطلب يعجز عن إيجاد جواب للسؤال: ما السبب في أن سويلم استعان بصيغ النفي في أغلب نصوص ديوانه؟ والسبب في العجز عن وجود جواب لهذا السؤال يرجع إلى أن الباحث لا يهتم بالتفسير ويبحث عن كيفية ربط المجال النحوي بنمط النصوص التي تترابط معه ترابطاً كمياً.

إن محاولة عبد المطلب رغم فائدتها للنقاد أصحاب النزعة الأسلوبية بصورة مباشرة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين:

الأول: اعتمادها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري، والثاني: إهمالها مبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص. والدراسة الأدبية أو النقدية تعتبر من وجهة نظرنا من أكثر الميادين التي تبدو في حاجة إلى موقف تكاملي بينها وبين العلوم الإنسانية، من أجل اكتشاف مختلف دلالات النص الأدبي واكتشاف علل ظهور واختفاء بعض الظواهر الأسلوبية أو الفنية.

اهتم عبد المطلب ببنية النفي في ديوان سويلم، واعتمد في تناول هذه البنية على الإحصاء والتحليل الجزئي، ومحاولته في هذا الصدد تتلخص نتيجتها في أن الشاعر قد استعمل أداة النفي غير الاستعمال المعجمي المألوف. ومنهجه في هذا السبيل جعله ينظر إلى نصوص الشاعر لا على إنها نصوص فنية ولكن على أنها وثائق معرفية لغوية، تتيح له فرصة اختبار عدد من الأفكار النحوية. إنه يبحث في ظاهرة تكرار صيغ النفي في نصوص الشاعر، وقد اقتضاه الاهتمام بهذا الموضوع أن يقضي على دلالة النص وعلى وحدة تماسكه البنائي، فأحاله إلى مجرد مجموعة أجزاء بنائية نحوية، خالية من المعاني والترابط مع مجمل بنية النص. ولهذا تقل الثقة بالدراسة ويساء الظن بالأسلوب الإحصائي والتحليل التجزيئي حين يبحث في الظواهر الأسلوبية في النصوص الشعرية، نظراً لأن الباحث اعتبر النص مجموعة أجزاء ممثلة في بنيات النفي اللغوية، ونظر في وظيفة كل جزء على حدة دون أن يدرك دلالة هذا الجزء في الكل الدينامي الذي نسميه قصيدة أو نصاً شعرياً. ومنذ البداية وهو منصرف إلى إبراز أداة النفي وتحديدها تحديداً كمياً دون أن يربط بين ما هو كمي وبين ما هو كيفي في نصوص الشاعر. أين القصيدة؟ أين الدلالات والبناء العام الذي يحكمها؟ إذا ألقينا هذا السؤال لا نجد له جواباً شافياً في الدراسة. والقصيدة ككل أثر أدبي تحمل في ثناياها بناء كلياً متماسكاً على علاقة معينة بعدة دلالات. إذ هي

ليست مجرد عدد من الأجزاء نسميها صيغ النفي تبدو في حالة عزلة عن هذا البناء وتلك الدلالات، لأنه ليس لها وجود إلا من خلالهما معاً. هذا التصور لم يدر بخلد الباحث الأمر الذي أدى إلى الإخلال بالنتيجة العلمية التي كان ينشدها للدراسة.

أن منهجه يسير منذ البداية نحو نزعة تجزيئية في معالجة النص، وهذا هو السبب الذي جعل خطواته في هذا السبيل معيبة. وأوضح آثار ذلك أنه يفتت وحدة بناء النص ويشتت دلالاته من أجل الكشف عن القواعد التي تحكم ظاهرة تكرار بنية النفي في القصيدة.

والحقيقة أننا لو تساءلنا: أترانا نزداد علماً بدلالات القصيدة أو بخصائصها البنائية أو الجمالية حين نعلم أن الشاعر قد استعمل في بنية القصيدة بنية النفي استعمالاً غير مألوف؟ أو بعبارة أخرى أترانا نقرب من الخصائص الجمالية أو الدلالية حين يحيط الباحث علمنا بذلك؟ كلا لأن النزعة التجزيئية التي اعتمد عليها لم تنهض على أساس منهج تكاملي يسلم بأن أخص خصائص القصيدة أنها كل متكامل وليس مجموعة أجزاء. لم يحسب الباحث حساب هذه الخاصية. وتورط في المأزق الذي يتورط فيه كثير من الأسلوبيين الذي يتبنون هذه النزعة التي نعتقد أنها غير ملائمة لطبيعة النص الشعري أو الأدبي بوجه عام، نظراً لأنها تخطو خطوات مفتعلة في معالجة النص، ويبدو هذا بوضوح حين يتقدم الباحث نحو تناوله النص من جزء إلى جزء دون أن ينظر إلى الكل البنائي أو الدلالي قبل أن يتقدم إلى الجزء الذي نسميه بينة النفي، فلم يحاول الباحث أن يكوّن فكرة عامة عن دلالة وبناء النص أولاً ثم يتقدم إلى الجزء ثانياً أو بعبارة أخرى لم يبحث في علاقة بنية النفي بمجمل بناء ودلالة القصيدة، فهو لم يزد على أن أجزاء النص إلى وحدات ذات دلالة إحصائية ونحوية في معالجته لديوان الشاعر.

والاتجاه العام لديه يدل على أنه يتناول النص الشعري على ضوء نزعة تحيل النص إلى وثيقة معرفية نحوية، خالية من الدلالات أو الرؤية الإنسانية، وهذا هو السبب الذي من أجله فشل الباحث من الاقتراب من جوهر النص، من حيث هو نص فني ذو سمة كلية دينامية وهو نفس السبب الذي من أجله يسيطر على الأذهان سوء الظن بالمنهج الأسلوبي، لا سيما إذا تناول موضوع النص الشعري على ضوء نزعة شكلية ذات فلسفة تجزيئية.

وإذا تساءلنا: ومن أين للباحث هذه الفلسفة؟ كان لزاماً علينا أن نتبين مفهومه للنص الشعري ومفهومه للمنهج الذي يعالج به ذلك النص. فأما عن الأول فهو يفهمه على أنه مجموعة أجزاء نحوية ليست على علاقة دالة بمجمل بناء ومعاني النص. وأما عن الثاني

فهو يفهمه على أنه أسلوب كمي يبحث في تكرار الظواهر النحوية وليس على علاقة بالمنهج الكيفي، وقد كان باستطاعته أن يصحح بعض أخطاء منهجه لو أنه اهتم بالبحث في العلاقة بين أجزاء بنية النفي وبين الكل الدينامي للقصيدة.

وبهذا ينتهي العرض الذي نحن بصدده. حرصنا أن نعطي من خلاله فكرة عن السمات المنهجية لبعض البحوث الشائعة في مجال النقد البنيوي والنقد التفكيكي. وفي هذه الحدود نعتقد أن العرض يفي بالغرض المقصود منه، وبإمكان القارئ على هذا الأساس أن يعرف الخطوط العامة لمناهج البحوث السابقة، ومن خلال هذا العرض نستنتج أن هناك باحثين يعتمدون على الوصف والانطباعية في معالجة البحوث العلمية في مجال الأدب، وأن مناهج بعض الباحثين تعاني من اضطراب أو قصور في المفاهيم الرئيسية للمنهج العلمي، وأن الحاجة ماسة للباحثين الذين يتبنون مفاهيم التفكيك للارتباط بواقعنا الأدبي والثقافي من ناحية والارتباط بأحد الأطر المنهجية العلمية من ناحية أخرى، والباحث العلمي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة شخص يملك إطاراً منهجياً موضوعياً يستطيع عن طريقه أن يعالج موضوعاً أدبياً أو أنسانياً أو فلسفياً في ظل مجموعة من المعايير الموضوعية المحددة.

لقد نظرنا في مناهج الباحثين التي تعتمد على منهج التحليل البنائي أو الوصفي وبيّنا إلى إي مدى يعاني هذا المنهج -رغم طابعه الموضوعي- من قصور أو نقص؛ لأنه لا يقدم لنا أكثر من وصف للنص الأدبي، والوصف -كما ألمحنا سابقاً- جزء من مهمة الباحث العلمي وليس المهمة كلها، ذلك لأن وصف النصوص الأدبية عملية لا تضيف إلى عملنا شيئاً بخصوص علة بناء هذه النصوص، فهذه المهمة يقوم بها التفسير وحده، لأنه يعطينا الجواب للسؤال: لماذا يكون النص الأدبي على هذا النحو؟

وفي استقصائنا لخصائص هذا المنهج، وجدنا أن يعزل بنية النص عن مضمونه ويعزل كليهما عن المجتمع والتاريخ من أجل الوصول إلى اكتشاف الاطراد في النصوص الأدبية، وخلصنا إلى القول بوجود هذا القصور، كما خلصنا إلى القول أن منهج التفكيك يطمس معالم الأثر الأدبي ويغربه ويجعل الباحث يتبنى مفاهيم فلسفية غريبة عن إطارنا الثقافي -تعبر عن مرحلة ثقافية تعايشها المجتمعات الأوربية المعاصرة، وتجعلنا غرباء عن واقعنا وعن مصادر هذا الواقع.

هناك اختلافات منهجية في دراسة النص الأدبي بين فئات البحوث التي تناولناها ولكن معظمها يقرر حقيقة واحدة مؤداها: وجود إشكال منهجي تطرحه هذه البحوث وأن

مواجهة هذا الإشكال لن تتحقق إلا إذا سلم الباحث أو الناقد بالحقيقة الموضوعية القائلة إن العلم هو المنهج وليس المادة أو الموضوع الذي يدور حوله البحث، وإن طبيعة الموضوع وواقعه هما اللذان يحددان المنهج وليس تبني فلسفة أو اتجاهات مستمدة من واقع بيئة ثقافية غريبة عن الموضوع ومجاله وفرضه على النص فرضاً تعسفياً.

والعلم في النقد أو في الدراسة الأدبية ينهض على فكرة الجمع بين مفاهيم العلوم الإنسانية ومناهجها من جهة ومبادئ النقد من جهة أخرى، والجمع بين المجالين طريق ينأى بنا عن الغموض في المفاهيم والأسس التي تتناول الأثر الأدبي لأنه يبدأ بتكوين فكرة عامة عن الآثار الأدبية وصياغتها في صورة فرض يمكن أن يفسره، ثم نختبر صحة هذا الفرض عن طريق التجريب في النصوص التي بين أيدينا، وهذا المنهج يصف لنا الأثر الأدبي ويفسره في وقت واحد الأمر الذي يجعلنا ننظر إليه نظرة كلية تكاملية دون أن تجزئه إلى وحدات (جمل وصور بلاغية) معزولة عن مجمل عناصره الدينامية أو دون أن نحدد دلالة هذه الوحدات بالقياس إلى مجمل هذه العناصر (البناء والمضمون) كما في البحوث التي تطبق المنهج التفكيكي والبحوث ذات الاتجاه الأسلوبي. إن الجمل أو الصور البلاغية أو الصيغ الخاصة ليس لها دلالة إلا بعلاقتها بمجمل هذه العناصر، والطريق إلى ذلك لا يكون بتفتيت الوحدات دون عقد الصلة بينها وبين هذه العناصر، وإنما بالعدول نهائياً عن النزعة التجزيئية في معالجة النص وبالعدول أيضاً عن القول إن التفكيك وسيلة عصرية فذة في تطوير النقد، لأن أخص خصائص الأثر الأدبي أنه كل متماسك ذو منطق داخلي وخارجي خاص، يحتم على الناقد أو الباحث أن يجمع في منهجه بين الوصف والتفسير.

والمنهج البنيوي (الشكلي) - كما لاحظنا سابقاً - يقف بنا عند حدود الوصف والتصنيف دون التقدم إلى التفسير الذي هو غاية العلم، والمنهج التفكيكي يقف بنا عند حدود الانطباع والتحليل الجزئي، ويجعل الناقد أو الباحث يتقدم وفي ذهنه نظرية راسخة تدفعه نحو تغيير معالم الأثر الأدبي وتطويعه وفقاً لمفاهيمه الخاصة، وهذا من شأنه أن يقود الناقد أو الباحث إلى اعتساف التبرير في معالجة الأثر الأدبي، الأمر الذي يقلل من القيمة العلمية لبحثه، وأبسط دليل على ذلك أننا لم نعثر في البحوث التي تناولناها على بحث طرح فيه صاحبه عدداً من الفروض وحاول اختبارها عن طريق التجريب في النصوص التي يتناولها، وعدم طرح الفروض يعني أن الناقد أو الباحث قصد إلى شيء يعرفه من قبل معرفة تامة وذلك يجعل منهجه تبريرياً أو تحليلياً ثباتياً.

المراجع

- Barthes. R., Le degre zero de l'ecriture. Paris. 1953.
- Barthes. R., Critique et verité, Paris. 1966.
- Barthes. R., Essai critique. Paris. 1964.
- Barthes. R., S/Z. Paris. 1970.
- Barthes. R., Communication No 8. Paris. 1968.
- Barthes. R., L'aventure semiologique. Paris. 1985.

د. سمير سعيد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، الكويت، ١٩٩٦ .

د. كمال أبو ديب، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة، ١٩٨٦ .

د. هدى وصفي، الشحاذ، دراسة نفسبنيوية. فصول عدد يناير، ١٩٨١ .

د. محمد عبد المطلب، قراءة أسلوبية في الشعر الحديث، القاهرة، ١٩٩٥ .

الفصل الثالث

المنهج التفكيكي

لننظر الآن في منهج التفكيك ونوضح بنحو موجز خصائص سماته العامة. يلزم هذا المنهج القارئ الناقد بتحقيق خطوتين: الأولى قراءة النص قراءة تقليدية هدفها تحديد مناطق غموضه وتفكيك ثوابته وفي هذه الخطوة يعالج القارئ النص باعتباره تركيباً لغوياً يحاول الكشف عن خصائصه البلاغية، وعن بنيته المتغيرة ليجعلها في حالة مفتتة، ثم يعاود تركيبها على نحو مغاير لوظائف عناصرها الأصلية. بحيث يصبح ما كان هامشياً مركزياً وما كان جوهرياً غير جوهري.

وتغير وظائف عناصر النص هذه يحكمها مجموعة مبادئ خاصة بالعلامة والدال والمدلول، هدفها إبراز دور القارئ الفرد في تقديم النص أو في تفسيره على النحو الذي يراه. منطلقاً من مقولة أساسية مؤداها: أن كل قراءة أو تفسير للنص إساءة للقراءة أو التفاسير السابقة، وهذا من شأنه أن يجعل النص أمامه مفتوحاً وغير نهائي. ويتيح له فرصة غزوه من أي عنصر أو أي وحدة لغوية مضمرة في بنائه. وعند شروعه في القراءة أو التفسير يستبعد كل الثوابت والتقاليد النقدية، ويتعامل مع العلامة اللغوية على أساس عدم ثباتها من جهة وتفسيرها بحرية مطلقة من جهة أخرى. إذ لا يتقيد بقصد معين أو بمركز ثابت، أو بمنطلق علمي معين. بحيث تبدو ذات القارئ هي المصدر الأوحد الذي يحدد المعنى ويحققه في وقت واحد.

على هذا الأساس نفهم أن القارئ الفرد يضع المعنى ويحدده دون اعتبار للمعنى القائم فعلاً في النص، ودون اعتبار لما يقصده المؤلف، نظراً لأنه لا يعترف به ولا يعتبره حاضراً أو موجوداً في النص فهذا الأخير –وفق مبادئ التفكيك– لا يوجد إلا بقارئه، وهذا القارئ يقوم بدور الكاتب في كل قراءة يقوم بها للنص. باعتبار أنه هو الذي يحدث عنده المعنى وهو الذي ينشئه ويحدده. ومن هنا يبدو أن القارئ لا يهدف إلى اكتشاف دلالة النص على ضوء خصائصه الذاتية والموضوعية وإنما على ضوء انطباعاته النفسية واللغوية أو تصوراته الفردية الخاصة، نظراً

لأنه يريد أن يراه بمنظار مقاييسه الشخصية ، ويعيد تشكيله وفق معايير نابعة من واقعه الشعوري واللاشعوري ، ومن معارفه الأدبية واللغوية الخاصة . ويفقد النص بذلك معناه الحقيقي ويصبح انعكاساً للإنطباع والحالة النفسية والثقافية الفردية ، لا انعكاساً للنص نفسه . وإذا تساءلنا : ما هدف القارئ الناقد من وراء ذلك كله ؟ كان الجواب إعادة صياغة النص ونظام العلامة إلى لغتها الأولى أي لغة الإنشاء ، وهي لغة تشبه لغة الشعر ، يقوم القارئ الناقد بإبداعها ، بحيث يبدو عمله نصاً إبداعياً ذاتياً يقع في دائرة الأدب لا في دائرة العلوم الإنسانية أو الدراسات ذات الطابع العلمي التي كان ينشدها الناقد البنيوي في بحثه .

والقارئ الناقد في ظل هذه المفاهيم لا يعالج النص معالجة تتضمن جميع عناصره ، وإنما يتضمن بعضها أو بعض وحداتها ، لا سيما التي تخضع للمنطق ولا تحتاج إلى معرفة أو دراسة علمية ؛ لأنه يرفض كل ما من شأنه أن يستند إلى العلم أو إلى لغته أو مفاهيمه الموضوعية ، ويتخذ من الانطباع والحالة النفسية والنزعة اللغوية وسائل مثلى في قراءة النص وفرض دلالة أو دلالات عليلة تختلف عن التي قصدها مبدع النص .

ومن الجلي أن المعالجة التفكيكية للنص ليست مدعمة بنظرية أدبية أو بنظرية للمدلول أو التفسير ، وإنما هي فقط طريقة معينة لقراءة النص تنهض على أساس إلغاء الحدود الفاصلة بين عمل الناقد وعمل مبدع النص عبر تصورات فكرية تتميز بالتفسير الحر للمدلولات وتحقيق ذات القارئ الفرد . ومن أوضح آثار ذلك أنه يضع المعنى ويحدده ، دون اعتبار للمعنى القائم في النص ، أو دون اعتبار لما يقصده المؤلف .

وعلى هذا الأساس نفهم أن القارئ يمثل المحور الرئيسي في تشكيل النص ، وفي تحديد معناه ، وفي وضعه داخل إطار نموذج إنشائي وصفي . ومن ثم يقترن وجود النص بوجود القارئ ، بينما يقترن النص في أذهان الناس عامة بالمؤلف والحضارة التي ينتمي إليها ، لكن هذا التصور لا وجود له كما نستخلص من فلسفة التفكيك . أضف إلى ذلك أن هذه الفلسفة تجعل القارئ والنص في حالة عزلة عن وجودهما الموضوع . إذ ليس هناك وجود للمجتمع والتاريخ أو الحضارة التي ظهر فيها النص أو التي ينتمي إليها القارئ أو المؤلف . وإذا ظهر هذا الوجود يظهر في النص في شكل تأثيرات من نصوص سابقة من حيث استخدام اللغة والمجاز وهذا يعني أن الثوابت أو السلطات المرجعية الأساسية للنص والقارئ ليس لها مكان في منطق فلسفة التفكيك .

ولعل هذا نتيجة طبيعية لما يهدف إليه الناقد من وراء قراءة النص ، إذ إنه يريد أن يحمله لوناً عاطفياً رومانسياً ، هو لون وقعه عنده ، ويعبر عن ذلك بلغة إنشائية وصفية بعيدة عن لغة العقل وجميع المعايير الموضوعية . وكان في ذلك موطن النقص . ويكفي أن نقرر نقطتين نحدد بهما هذا النقص :

الأولى : أن منهج التفكيك يقف بنا عند حدود الإنشاء والوصف . دون أن يفسر النص بأي معنى من المعاني ؛ لأن القارئ الناقد حين يغير وظائف بعض العناصر ويحطمها ثم يعيد بناءها ويصبح أمام نص لا يرتبط بالنص القديم . وذلك لا يعني تفسير أو اكتشاف معنى جديد له ، إنما يعني إلغاء لغة مبدع النص وإحلال لغة القارئ الناقد بدلاً منها ونزع مشخصات النص الثقافية والحضارية ، وجعله في حالة اغتراب أو انفصال عن جوهره .

الثانية : أن رفض الثوابت أو أي سلطة مرجعية للنص يتضمن مصادرة لم يقم عليها دليل ، لأن كل نص له مرجع ذات وموضوعي ، وبدون هذين المرجعين لا يتحقق وجوده . ومع ما تتضمنه هذه المصادرة من خطورة ومع ما تتطلبه من تعليل دقيق ، فقد اعتبرها كثير من الباحثين والنقاد العرب أمراً مسلماً به فلم يناقشوها بل مضوا يقيمون عليها آراءهم .

على أن خطورة الأخذ بمنهج التفكيك بوجه عام أعمق من ذلك وأضخم ؛ لأنه يرفض العقل والعلم في التفسير وذلك يجعلنا نتورط في خطأ الاعتماد على العاطفة فحسب قراءة النص ، ونحن نستطيع أن نتعرف بتفكيك النص على وقعه عند القارئ الفرد عبر انطباعاته وعبر مكوناته النفسية والثقافية لكننا لا نستطيع قراءة النص قراءة موضوعية على ضوء دلالة العلاقات القائمة بين النص وبين بيئته وبين التيارات الثقافية السائدة فيها . هل يطلعنا هذا المنهج على هذا كله؟ كلا لأنه يطلعنا على النص دون شروطه أو دينامياته وإنما يمكننا من وصف الانطباع دون تفسيره . وإذا كانت مهمة القراءة النقدية أن تفسر لا أن تصف فحسب ، فليس للباحث أو الناقد أن يعتمد اعتماداً تاماً على هذا المنهج وإن لم يلزمه يرفضه نهائياً .

ومن هنا فإننا نرى أن مواكبة هذا الاتجاه في معالجة أدبنا تقتضي أن نبحث أولاً عن الفائدة التي يمكن أن يحققها نقدنا من وراء تفتيت عناصر النص وإعادة بنائها من جديد فضلاً عن أن هذا الاتجاه لكي يكون منطقياً مع نفسه يجب أن توجهه نظرية أدبية تؤمن بأن أخص خصائص النص الأدبي أنه كل دينامي وليس مجموعة عناصر غير مترابطة ، وأن الطريق إليه لا يكون بفصل أجزائه عن مجمل بنائه . وأن المعنى لا يمكن الوصول إليه عن

طريق عقد الصلات بين الأجزاء وبين انطباعات القارئ الفردية ؛ لأن هذه الأجزاء ليس لها وجود إلا بكافة عناصر النص. والسبيل إلى ذلك المنهج بالعدول نهائياً عن اعتبار الإنشاء ووصف الانطباع وسيلة فعالة في تطوير النقد.

ليس المهم أن نحكم لمنهج النقد التفكيكي أو عليه، ولكن المهم أن نتبين من خلال هذا العرض الموجز تلك السمة المميزة له، ألا وهي المغالاة في الاتجاه الانطباعي الفردي، وتقديم النص والعالم في هيئة وحدات منفصلة، وإبراز النزعة الأدبية ورفض النزعة العلمية أو العقلية، وجعل كل نص محدد الدلالة نصاً يستحيل تحديده.

إن في ذلك مظهراً من مظاهر انهيار العقل، وانهيار التكامل الحضاري. وليست مفاهيم وأسس التفكيك أداة لاستعادة هذا التكامل يقوم بالدعوة لها أفراد تبرموا بالحضارة الصناعية وما بعد الصناعية وثاروا عليها وعلى التقاليد وعلى أي سلطة مرجعية، وثاروا على العقل والعلم. دون أن يقدموا البديل، أو يحددوا الطريق إلى الخروج من ذلك الانهيار فأصبحوا من بين مقوماته.

إن التفكيك يدعو -كما ذكرنا- إلى التبرم من العلم والعقل، والثورة عليهما وعلى جميع النظريات التي تحدد معنى معيناً للنص وتسلم بوجود مركز ثابت للإحالة، وبوجود تفسير محدد للنص، لكن هذه الثورة التي اعتمدت على فكرة التفاسير اللانهائية وانتفاء القصدية، وتدمير عناصر النص وإعادة تشكيلها وفق معايير ذاتية نابعة من تصورات القارئ الناقد، تبدو ثورة عاجزة؛ لأنها لم توضح لنا الأسس التي تقوم عليها هذه التصورات وعلة الأخذ بها، فضلاً عن أنها لم توضح لنا كيف نكتشف المعنى من وراء إعادة تشكيل النص أو من وراء نفي قصدية المؤلف.

إن مهمة النقد هنا مهمة إنشائية انطباعية تحكمها مفاهيم تعتبر أن مؤلف النص قد مات ولم يعد له وجود إلا في وعي القارئ وأن النص مجموعة عناصر متناثرة تحكمها رؤية نقدية ميتافيزيقية تتأرجح بين الغياب والحضور أو بين الإنشاء والوصف، أو بين التحطيم وإعادة البناء. هذه المفاهيم أو غيرها تقول لنا أنها جديدة أو حديثة، لكنها لا تقول لنا ما قيمة هذا الحديث أو الجديد، أو كيف يستفيد منه مثقفوا المجتمعات النامية.

إن هذه المفاهيم ستظل قائمة في الهواء طالما لم نعرف ماذا نجني من وراء فلسفتها كي نأخذ بمقدماتها ونتائجها، وإلا سيكون شأننا شأن المقلد الذي لا يعرف شيئاً عما وراء المنهج

أو المبادئ التي يقلدها، تحت اسم مواكبة الحديث أو الجديد فحسب. إن منهج التفكيك يتضمن فهماً غامضاً للنص، ويضخم من قيمة الفرد القارئ ويعتبره محدداً لذات المؤلف، ومحدداً للمعنى في نهاية الأمر، ويرفض كل ما من شأنه أن يستخدم العلم أو يستند إلى العقل. ومن ذا يستطيع في مجتمع نام أن يرفض العلم في مجال الفكر النقدي وغير النقدي، وهو الذي ينظم الفكر ويجعلنا نفسر الظواهر تفسيراً موضوعياً. إن هذه الدعوة مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم كوسيلة لفهم النصوص وتفسيرها، بل هي مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم بوجه عام. والنقاد والباحثون عندنا ليس لديهم مبررات ذاتية أو موضوعية تجعلهم يصطفون في صفوف المحتجين على العقل والعلم. فأصحاب هذه الدعوة في النقد أو في الفلسفة لهم مبررات نابعة من طبيعة حضارتهم المادية والمعنوية. وهو وجه من أوجه التشاؤم الذي تسود فيه الأزمات الحضارية. لقد رفضوا الاعتراف بنموذج النقد العلمي البنيوي وحاولوا وضع أسس جديدة للنقد. لكن هذه الأسس لم تبن النقد أفضل مما كان عليه، لأن فكرة لا نهائية ولا نهائية التفسير تنطوي على منطق يقودنا إلى فوضى التفسير. فضلاً عن أنه يقودنا إلى اللا معنى. سواء كان ذلك باسم حرية القارئ في تفسير العلامة بالمعنى الذي يراه أو باسم موت المؤلف وانتفاء القصدية في النص.

إن أصحاب هذا المنهج لا يثبتون للنص معنى معيناً على أساس أن النص مفتوح وغير نهائي وتفسيره لا تحكمه قيود، ويعنون بذلك أنه يتحدد وفق معايير انطباعية ذاتية وأخرى لغوية إنشائية غامضة وغير محددة، والنص والمعنى هنا غير مرتبطين بمنطق وجودهما الذاتي أو الموضوعي، ولا يعبران عنهما بمعنى من المعاني.

وهذا الفهم لا يتفق مع النظرة العلمية التي ترى المعنى والنص محصلة التفاعل بين الفرد المبدع وبين مختلف جوانب الحضارة التي يعيشها. لكن أنصار التفكيك لا يعترفون بذلك، بل يرون في النظرة التجزيئية للنص بمعنى تفكيكه إلى وحدات، وإعادة صياغتها صياغة إنشائية، وإبراز معالم حرية القارئ، وعزل النص عن مبدعه وعن حضارته هو جوهر النقد.

وهم يقررون بذلك إلغاء وعي المبدع بالعالم، وإلغاء موقفه من قضايا الإنسان، ومن أحداث التاريخ، فضلاً عن إلغاء الدلالات الذاتية والموضوعية المضمرة في بناء ومضمون النص. وعلى هذا الأساس نفهم أن منطق التفكيك لا يعترف بالواقع الخارجي أو الداخلي للنص، بل لا يعترف بمنطق إبداع النص نفسه. إنه يعتبره يدور في فضاء أو خواء ويتجاهل

مصدره الإنساني والحضاري، ويعلن رفضه للدور الذي يقوم به في ثقافة المجتمع النامي والمتقدم على السواء. والنتيجة المنطقية لذلك اعتبار النص مجموعة علامات أو أجزاء عارية من جميع الارتباطات، تفسرها بالرجوع إلى مشاعرنا أو عواطفنا أو بالرجوع إلى بعض النصوص السابقة على النص.

إن منهج التفكيك يسقط التقاليد النقدية والعلمية من حسابه ويسقط أيضاً العالم والحياة الاجتماعية ودورهما غير المباشر في تشكيل النص. وأغلب مفاهيمه قائمة على أساس العزل والتجزيء دون أن نعلم الأسباب الموضوعية وراء هذا العزل أو وراء ذلك التجزيء الذي لا يقود إلا إلى التشتت وعدم وضوح الرؤية وعدم القدرة على اكتشاف دلالة عمل الناقد، أو دلالة عمل المبدع ففي وقت واحد. لأن الإنشاء الأدبي الذي يمثل هدف الناقد الجوهري لا يقربنا من دلالة النص ولا يعمق من فهمنا له، لأن هدف الناقد ليس إلقاء الضوء على النص وإنما إلقاء الضوء على لغته الخاصة التي يعالج بها النص تحت اسم عبور لغة النقد من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى وهي لغة أدبية انطباعية تشبه بمعنى ما لغة الحياة اليومية التي تلوكها ألسنتنا تصف بعض عناصر النص وصفاً إنشائياً ساذجاً. ولا تعبر عنه في حدود الأسس الدينامية التي تنظمه أو تحويله إلى مجموعة من القوى بينها تأثير وتأثر.

إن هذه اللغة قائمة على الإيمان بالوصف وتغيير وظائف عناصر النص وتفتيت علاقاتها المترابطة، كوسيلة مثلى إلى تحقيق القراءة الانطباعية الإنشائية التي تحطم الحدود الفاصلة بين دائرة الأدب ودائرة النقد، ويصبح هذا الأخير نمطاً من النشاط الفطري الرومانسي أو ضرباً من النشاط التعبيري الوصفي.

الواقع أننا لا نرفض القراءة الانطباعية، لأن المنطق النقدي الرشيد يجب أن يأخذ بها دون تدمير عناصر النص. واعتبارها مرحلة أولية في القراءة النقدية وليس المرحلة النهائية. إذ أن الوصول إلى هذه المرحلة يتم عن طريق التفسير بالمعنى الذي يصوغه العقل لا بالمعنى الذي تصوغه الخواطر أو التداعي الحر ونعيد على ضوئه تشكيل النص؛ لأن القراءة النقدية في جوهرها نشاط عقلي يهدف إلى الكشف عن الدلالات والخصائص التي يتميز بها النص. وهو نشاط يقوم على الأساس الموضوعي. وبالموضوعية نستطيع أن نحدد طبيعة الدلالات وعلاقاتها بالفرد المبدع وبإطاره الحضاري العام. ومن ثم فإنه من الخطأ أن نلغي دور العقل الموضوعي في أداء مهمة التفسير كما تقرر آراء التفكيك، وكما يواكبهم في هذا

الرأي عدد من النقاد والباحثين العرب. ويرفضون الأخذ بمنطق التفكير العلمي الـذي يعتبر حجر الزاوية في تفسير النص وفي الدراسـة الأدبيـة وفي معالجـة القضايـا الفكريـة أو الثقافيـة. والتخلي عن التفكير العلمي تحت اسم مسايرة الفكـر الغربـي أو تيـار مـا بعـد الحداثـة، يعـد ضرباً من العبث أو اللامعقول؛ لأن الأخذ بمنطق التفكيك برمته معناه أننا نعيش -كما يعيش المجتمع الغربي- عصر ما بعد الصناعة أو ما بعد الحداثة، وننسى أننا مجتمـع لا يـزال يخطـو نحو بداية الحداثة وفق مفهومها المعاصر. وفي حاجة ماسة إلى التمسك بالتفكير العلمـي، إذ بقدر ابتعادنا عن هذا التفكير تبتعد خطواتنا عن معالجـة النـص، أو الظواهـر الثقافيـة معالجـة صحيحة وتقترب من الفوضى والعشوائية.

إن التفكير العلمي ضروري في التفسير، وكفيـل أن يدرأ عن الناقد أو الباحث خطأ الآراء التي يدعو إليها أصحاب التفكيك، فإن منهجهم النـاقص أو المشوب كفيـل بـأن يجلـب الخطأ إلى رأي كل من يستعين به ويستهديه. وعلى هذا الأساس نفهم كيـف أن بعـض هـذه الآراء لا ينبغي علينا قبولها كآراء يقينية، ونحتاج أن نعرفهـا معرفـة عقليـة تتيـح لنـا أن نناقشـها ونتأملهـا ونتناولها بالقليل من اليقين والكثير مـن الشـك، لا سيما وأن بعـض مفاهيمهـا الأساسـية غـير مدعمة بأسانيد منطقية، وتبدو راسخة ويقينية وليسـت في شـكل فـروض مطروحـة للبحـث أو التحقيق أو الإثبات انظر مثلاً إلى مفهوم انتفاء القصدية في النص الذي يعتبر أن مؤلفه قـد مـات بانتهاء كتابته. وأننا يجب أن نتعامل مع النص باعتبار أنـه لا يتضمـن معنـى أو قصـداً محـدداً. وهذا خطأ؛ لأنه يجوز أن تتعدد معاني النص ولكنه دائماً يتضمن معنى معيناً.

انظر كذلك إلى مفهوم غياب مركز ثابت للإحالة الذي ينفي وجـود المجتمـع والحضـارة والتاريخ دون أن نعرف الأساس الموضوعي لهذا النفي. إذ كيـف نفسـر النـص في عزلـة عـن شـروط وجـوده؟ هـذا الفهـم ملئ بمظـاهر التعسـف والتعلـق بآثـار الاتجاهــات الميتافيزيقيـة الرومانسية. والمغالاة في إبراز دور القارئ الفرد على حساب نفي وجـود المجتمـع والتـاريخ، هذا بجانب أن الدعوة إلى تحطيم الحدود الفاصلة بين العمل الأدبي دعوة غير مؤسسـة علـى دعائم موضوعية مقنعة؛ لأن لغة العمل النقدي يجب أن تتميز دائماً عن لغة العمل الأدبي. الأولى لغة تفسيرية قائمة على أساس العلم كما يصوغه العقـل في حـين أن اللغـة الثانيـة لغـة فنية قائمة على أساس وصـف كـل مـا يعتري النفـس مـن حركـات وانفعـالات، وجوهرهـا التعبير والوصف. في حين أن لغة النقد تفسر في حـين أن لغـة الأدب تقتصـر علـى الوصـف، على أساس هذه التفرقة نستطيع أن نفهم أنه من الخطأ أن نحطـم الحـدود الفاصلـة بـين دائـرة

النقد ودائرة الأدب تحت اسم أن هدف النقد هو الإنشاء والوصف لا التفسير.

أضف إلى ذلك وجود مفاهيم غير واضحة الدلالة مثل مفهوم الحضور/ الغياب، أو مفهوم الاختلاف أو غيرهما من المفاهيم التي لقيت نجاحاً وانتشاراً في بحوث الكثير من الباحثين والنقاد العرب. وهي تبدو أحياناً ذات بريق خادع وتوهم بتطوير النقد لكنها في الحقيقة تشيع الفوضى في خطوات الباحث أو الناقد وتسلب النص جوهره وتنفي عنه مشخصاته الثقافية والحضارية، وتجعله بين أيدينا كائناً مغترباً عن وجوده الذاتي أو الموضوعي تحت اسم التفسير غير النهائي تارة أو الإنشاء الانطباعي تارة أخرى. فأنا أقرأ النص، وأغير وظائف عناصره وتراكيبه وأرى في تحطيم تماسكه المنطقي وسيلة مثلى إلى تفسيره، والطريق إلى ذلك يكون بالرجوع إلى ذات الفرد القارئ.

هل إذا أنجزنا هذه الخطوات نزداد علماً بالنص ونكتشف دلالته أم أننا نكتشف الدلالة التي فرضها القارئ الناقد عليه، الحقيقة أننا نطلع على الدلالة التي فرضها هذا الأخير عليه وليس دلالته الفعلية. ومن هنا نفهم أن هذه الخطوات توصلنا إلى انعكاس حالة القارئ الناقد النفسية واللغوية وتحجب عنا دلالته الأصلية. ماذا يمكن أن تفيدنا انعكاسات حالة القارئ الناقد على النص؟ اعتقد لا تفيدنا في شيء بل تضللنا عن الوصول إلى ما هو جوهري، وهو المعنى أو الدلالة القائمة في بناء ومضمون النص.

ومن جهة أخرى ماذا يمكن أن يفيدنا -حسب مفهوم التناص- حين نضع نصاً بجوار نص آخر أو بجوار عدة نصوص، ونكتشف أن ذلك النص على مجموعة من العلاقات مع هذه النصوص الأخرى، أو نقرر أن ذلك النص يحمل آثاراً ثقافية من هذه النصوص الأخرى؟ أترانا حين نكتشف ذلك ونتبين وجود اقتباسات من هذه النصوص أو تأثير مباشر أو غير مباشر على النص نقترب من معناه أو من دلالته؟ كلا؛ لأن ذلك يفيد مؤرخ الأدب أو مؤرخ الثقافة، أو دارس الأدب المقارن أما الباحث أو الناقد الذي يبحث عن الدلالة أو المعنى أو يريد أن يكتشف موقف المبدع من قضايا الإنسان أو المجتمع أو العالم فلا يفيده هذا الأمر فائدة مباشرة أو غير مباشرة.

فإذا انتقلنا إلى مفهوم آخر هو مفهوم أن كل قراءة أو تفسير إساءة للتفاسير السابقة، لاحظنا أنه ضرب من الأقوال التأملية التي ينقصها اليقين العلمي. إذ ليس لدينا أدلة نابعة من المشاهدة التجريبية تؤكد لنا أن كل تفسير هو إساءة للتفاسير السابقة؛ لأنه ليس

بالضرورة أن يكون كل تفسير جديد للنص يلغي أو ينسخ التفسير القديم. إذ يمكن أن تتعدد التفاسير ونجد بين بعضها وبعض نقاطاً مشتركة أو متشابهة نتيجة لظروف أو حالات متشابهة عند القارئ الناقد ومن ثم لا يمكن قبول هذه المقولة باعتبارها حقيقة أو قاعدة يجب التسليم بها. وإنما نستطيع قبولها باعتبارها فرضاً يجب أن نضعه تحت محك الاختبار. إذا أثبتته التجربة أصبح في وضع النظرية أو القانون، وإذا دحضته يلزم أن نرفضه ولا نأخذ به. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن اعتبار أن "كل تفسير إساءة للتفاسير السابقة"، معناه أننا لا نقيم لصفة التراكم النقدي أو الطريقة التي يتطور بها النقد أي اعتبار؛ لأن كل تفسير جديد يلغي أو ينسخ التفسير القديم. ويصبح بذلك غير تراكمي. بمعنى أن كل تفسير لا يبدأ من حيث انتهى التفسير السابق ولم يكن مكملاً له؛ لأنه يلغي ما سبقه ويتخذ لنفسه تفسيراً جديداً. وبذلك يفتقر هذا التفسير إلى الصفة التراكمية. ومن ثم لا يكون التفسير القديم متضمناً الجديد، وهذا معناه أن على قارئ ناقد جديد أن يبدأ الطريق من أوله. وهذا الفهم أو التصور لمنطق التفسير ينطبق على مضمار الفلسفة ولا ينطبق على مضمار النقد.

هذا بشأن عدم انطباق هذه المقولة على مضمار النقد أما بشأن التفسير التفكيكي نفسه من حيث خطواته فهو غامض. إذ نحن لا نعلم لماذا حين يبدأ القارئ الناقد تفسير النص يتجه نحو البحث عن عناصر جزئية قلقة أو لا تخضع للمنطق؟ وهل في تحويل هذه العناصر إلى صيغ جديدة تعد تفسيراً للنص؟ كلا؛ لأن ذلك التفسير أقرب ما يكون إلى سبيل إبراز دور الأنا عند القارئ في إعادة صياغة النص، ونرى كيف يطوعه وفق نزعاته الخاصة لا وفق منطق النص نفسه. وهذا الأخير لا يعتبره كلاً دينامياً متكاملاً وإنما يعتبره عدة عناصر قلقة أو غامضة منفصلة عن ذلك الكل. والوقوف على هذه العناصر وعزلها وتحطيمها وإعادة بنائها لا يعد تفسيراً بمعنى من المعاني، إنما يعد ضرباً من تغريب معالم النص وتفكيك وحدة تماسكه تحت اسم دراسة المعنى ولا نهائية التفسير؛ لأن التفسير بمعناه العام يعني الكشف عن دلالة العلاقات المختلفة بين جميع عناصر النص وبين مختلف عناصر السياق. أو إبراز الخصائص العلية المشتركة في التأثير والتأثر بين النص والسياق.

على أننا لا نبحث هنا عن تعريف للتفسير نرتضيه، إنما قصدنا إلى هذا التحديد كي نوضح كيف أن مفهوم التفسير الذي أشاعه دعاة التفكيك يبدو شديد الغرابة ويتضمن فهماً غامضاً للنص والتفسير، ويجعل الناقد ينصرف عن العلم والعقل، ويؤثر الاندفاع في الاتجاه الذاتي، ويفضل الانطباع على الملاحظة العلمية، والعاطفة على العقل، والفوضى

على الدقة والنظام، واللا تحديد على التحديد وهذه جميعاً دلائل تشتت وعدم وضوح رؤية الناقد للنص وللعالم. وإذا تساءلنا: ما علة هذه الفلسفة. أجابنا أحد دعاة التفكيك قائلاً: لأننا نعيش في زمن استحالة التحديد وربما يعيش أيضاً في زمن استحالة التفسير، وزمن انتفاء القصدية، وزمن اللعب الحر للدوال. ولكن النقاد والباحثين العرب لا يعيشون هذا الزمن، وإنما يعيشون زمن البحث عن وسائل النهوض بثقافة مجتمع من مجتمعات العالم الثالث، وأفضل هذه الوسائل هو العلم أو التفكير العلمي. وليس الثورة عليه أو على العقل. ومع هذا استجابوا لهذه المفاهيم بخطى سريعة، تحت اسم تحديث فكرنا النقدي، وقدموا معرفة نقدية تابعة يعوزها تبرير انتمائها إلى ماضي النقد العربي. والنتيجة تقديم أعمال نقدية مفتعلة وخالية من الأسباب المنطقية لتطبيقها على أدبنا العربي. والمحصلة لهذه الأعمال أنها لا تحرك ساكناً ولا تثير اهتمام القارئ.

إن المفترض في الناقد أو الباحث أن يجدد ويبتكر في معالجة النصوص الأدبية من زوايا النظر إليها وفي أسلوب معالجتها، لا أن يحاكي ما يقوله نقاد أو مثقفو الغرب فقط. ولا يعني ذلك -كما ذكرنا في مواضع سابقة- رفض الفكر النقدي الغربي من حيث المبدأ. ولكن أن نتعلم بعض المبادئ من أجل تطويع المعرفة النقدية والقيم العلمية؛ لأننا نحتاج إلى التفكير العلمي ولا نحتاج إلى كيف نتعلم الفوضى في ثوب جميل؛ لأن الناقد أو الباحث العربي لا يحتاج إلى درس في التعبير عن الخبرات الوجدانية اللغوية في قراءة الأدب، أو في كيف نسخط على العقل والعلم والعالم؛ لأنه لا يوجد أساس في ماضي أو في حاضر الثقافة العربية يجعل الباحث أو الناقد يقيم درسه على هذا الأساس وينصرف عن الاستعانة بالعقل والفكر الموضوعي. دون أن يكون واحداً من الذين يعيشون التغيرات الفكرية والثقافية التي تجتاح هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية.

وإليك نموذج لتطبيق المنهج التفكيكي من النقد العربي الحديث:

أجرى عبد الله الغذامي دراسة في آثار الشاعر حمزة شحاته تحمل عنوان "من البنيوية إلى التشريحية" محاولاً أن يقرأ لنا نصوصه قراءة عصرية، معتمداً في ذلك على مفاهيم وأساليب النقد التفكيكي التي تشرح النص لا لنقضه، ولكن لإعادة بنائه كي يصل من وراء ذلك إلى اكتشاف وجود جديد للنص.

وهذا يدلنا – بغير شك – على أننا بصدد محاولة أخرى طليعية وحديثة من حيث

المفاهيم والمعالجة المنهجية للنص، فالغذامي اقتحم -في منتصف الثمانينيات- ميداناً جديداً على نقدنا، ويعد التطبيق الذي أنجزه في هذه الفترة من أسبق المحاولات في هذا الاتجاه، وأشدها حرصاً على الأخذ بالمفاهيم والمناهج النقدية الحديثة، الأمر الذي كان له أثره العميق في توجيه فكر عدد من الباحثين المتحمسين لاتجاهات النقد الغربي المعاصر، وهو ما لا نستطيع إغفاله أو نكرانه، فالغذامي استطاع بحق أن يتجاوز كل التصورات والأسس التقليدية في دراسة أحد الشعراء العرب المعاصرين.

أراد الغذامي أن يقرأ شعر شحاته، فقصد إلى ذلك من ناحيتين: وصف وتحليل وحدات قصائده، إعادة صياغتها صياغة إنشائية، ولننظر في تصوراته النظرية وفي منهجه الذي طبقه على نصوص الشاعر، فالمنهج يطبع الموضوع بطابع خاص يلائمه، ومنطلقات الغذامي في هذا الصدد عديدة ومتنوعة أهمها: اعتبار كل قراءة للنص عملية لتشريحه، وكل تشريح له هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وهذا التشريح في رأيه يبدأ من الكل إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، ويعاود تركيبها مرة أخرى كي يصل إلى كل عضوي حي لها، وهذا الاتجاه - فيما يرى - عظيم القيمة لأنه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة له. وهذه القراءة تتيح للقارئ أن يكتشف دلالات متفتحة في النص لا عن طريق المؤثرات الثقافية والحضارية المألوفة في مضمونه وبنائه، وإنما عن طريق التذوق الجمالي له. ويعد هذا التذوق فاعلية أساسية للقراءة التي تنطلق -من وجهة نظره- من حالة القارئ النفسية والثقافية ومن بعض الإيحاءات الاجتماعية من جهة ومن تنوع القراءة وتعددها في أوقات وحالات متغايرة من جهة أخرى، وهذا السبيل في رأيه أفضل وسيلة للحكم على التذوق الجمالي، فهو يبعدنا عن الانطباعية الساذجة من ناحية ويجعلنا موضوعيين في موقفنا من النص من ناحية أخرى.

هذه الآراء النظرية وغيرها تدلنا على أن الغذامي انصرف عن مفاهيم وأساليب النقد العربي التقليدية، ومضى نحو مفاهيم وأسس النقد الغربي الحديثة. فهو على صلة بآراء بارت، وليتش، وياكبسون، وغيرهم من رواد هذا النقد، ويعرضها على القارئ في مائة الصفحة الأولى من الدراسة، وأغلب هذه المفاهيم تبدو واضحة ودقيقة. وقلة منها تبدو غامضة وغير محددة الدلالة.

لقد حاول الناقد أن يقرأ نصوص شحاته في ضوء قواعد المنهج التفكيكي الذي يشرح النص من أجل إعادة بنائه، فاهتم بالنظر في تحليله إلى جمل مختلفة، وميزها حسب مستواها

الفني، وقسمها إلى أربعة أصناف أهمها: الجملة الشعرية، وجملة القول الشعري، والجملة الإشارية، وصنف كل مجموعة من الجمل مع مثيلاتها في نصوص أخرى، ومن هذا التصنيف وذلك التقسيم استخرج من النصوص نصوصاً جديدة معتبراً أن تفكيك النص إلى جمل يجعلنا نفهم ونفسر حركة المبدع مع العالم وصلته به قبولاً أو رفضاً دون أن يوضح لنا في بحثه كيف يتم الربط بين تفكيك النص وبين الكشف عن موقف المبدع من العالم. بحيث يبدو لنا أنه ليس هناك تفاعل بين آرائه النظرية وبين خطواته المنهجية كما سنوضح فيما بعد.

ويرى الغذامي أن معالجته المنهجية تقترح لديه تحليلاً نقدياً علمياً لشرح أسباب ما هو جميل في ذوقنا، أو تقترح شرحاً علمياً يبرهن على صحة الحكم الجمالي، بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية، ومما لا شك فيه أن في ذلك منطقاً -نظرياً موضوعياً- مهما يوجه الناقد في قراءة نصوص شحاته توجيهاً رشيداً، ولكن العبرة دائماً بالأفعال لا بالأقوال فهل أخذ فعلاً بهذا المنطق، أو بعبارة أخرى هل قدم في بحثه تحليلاً نقدياً علمياً لشرح العوامل الفنية في نصوص شحاته؟ وهل بدأ تحليله للنص -كما أشار في مدخل الدراسة- من الكل إلى جزئياته، وأعاد تركيبها كي يصل إلى كل عضوي حي لها؟ الجواب كلا والدليل على ذلك يتضح أمامنا من النظر في خصائص منهجه من واقع خطواته لا من واقع آرائه.

ولننظر بدقة كيف عالج إحدى قصائد الشاعر، وفي ذلك مثال كاف للدلالة على منهجه بوجه عام، لأنه لم يزد على أن فعل بنصوص كل قصيدة ما فعله بنصوص القصائد الأخرى، وقد اخترنا لهذا الغرض الفصل الرابع المسمى "انفجار الصمت" الذي يعالج فيه نص "يا قلب مت ظمأ".

وها هي خطواته:

أ ـ بدأ الناقد بعرض نص القصيدة.

ب ـ ترك النص جانباً وحدثنا عن عنوانه بنحو استغرق خمس صفحات من الدراسة، وحاول الربط بين بعض أجزاء من العنوان وبين بعض أجزاء من قصائد أخرى للشاعر.

ج ـ تقدم إلى تناول ما أسماه "فضاء القصيدة" دون تحديد لمدلول هذا المصطلح موضحاً كيف أن الشاعر لا يعطي الكلمة معنى جديداً وإنما يدخلها فحسب في سياق جديد وأن القصيدة تتحرك في عدة مدارات تتوسع فيها آماد فضائها.

وهذه المدارات هي:

١ . مدار الإجبار التجاوزي .
٢ . مدار الإجبار الركني .
٣ . مدار العودة للمنبع .
٤ . مدار الأثر .

ولا يحدد لنا في سياق النص أو في هامشه مدلول هذه المفاهيم ، وفي المدار الأول يرصد بياناً بأفعال القصيدة من جهة ، ويوضح لنا كيف أن إحدى الكلمات تكاد تكون القصيدة كلها من جهة أخرى ، وبعد ذلك يحدثنا عن بعض الأبيات ويبرز دلالة زمن أفعالها وتجاوزاتها المحدودة .

وفي المدار الثاني يتوقف عند بيت من القصيدة ويكشف عن اتفاق بعض كلماته في الوزن . وأخرى في الدلالة مع إبراز مكوناتها الصوتية والنبرية ثم يتناول بيتاً آخر موضحاً فيه إشاراته الأساسية .

وفي المدار الثالث يتناول بيتاً ثالثاً ويوضح لنا كيف أنه يختلف عن سائر القصيدة من حيث علامات الاستفهام والإشارات المكررة .

وفي المدار الرابع يحدثنا عما أسماه باسم "تفريغ الكلمات من معانيها" إذ إن الكلمات في رأيه إشارات وليست دوال على مدلولات ، والقصيدة ليست معنى وإنما هي نص ذو إشارات تتحرك حسب سياق ينظمها بمحاور مطلقة .

د ـ بعد ذلك تبقى الخطوة الأخيرة وتتضمن إنجاز نتيجة أو خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي تأتي على النحو التالي :

"الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة ، والشعر ليس إلا بكاء فصيح ، والبكاء ليس معنى ، ولكنه أثر ، كما أن الدموع ليست معنى وإنما أثر . فالشعر إذاً أثر لا معنى .

تلك هي الخطوات الأربع في بحث الغذامي في معالجة قصائد شحاته ، ومما لا شك فيه أن حديثه عن عنوان القصيدة ، وعن مداراتها ، ومحاولة الربط بين بعض وحداتها وبين وحدات قصائد أخرى ، واعتبار القصيدة نصاً ذا إشارات تتحرك وفق سياق ينظمها بمحاور معينة ، خطوات ومفاهيم جديدة وحديثة : لكن الناقد لم يعتن بالإبانة عن كيفية الاستفادة منها في قراءة نصوص الشاعر قراءة تكاملية .

من خلال تلك الخطوات إلى جانب إلى جانب خطواته السابق عرضها نستدل منها

على الخصائص العامة لمنهجه. الذي لا يختلف كثيراً عن موقف النزعة التحليلية الشكلية، فهو يؤمن بأن الطريق إلى معرفة جماليات النص لا يكون إلا بتحليلها، أضف إلى ذلك أنه لا يقدم لنا تفسيراً لهذه الجماليات. فما هو هذا المنهج إذاً؟.

هو منهج تحليلي انطباعي ذو نزعة شكلية تجزيئية، فالناقد يحاول تشكيل بناء النص في ضوء تحليله إلى وحدات (جمل أو بيت أو بيتين) وتصنيف هذه الوحدات حسب مستواها الفني. ويربط هذه الوحدات بما يشابهها من نصوص أخرى؛ ليصل في النهاية إلى نص جديد. فالاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يعالج النص عن طريق الربط بين بعض أجزائه بأجزاء أخرى في نص آخر. والنظر إلى مفردات النص لا باعتبارها مفردات ذات معنى محدد وإنما باعتبارها علامات أو إشارات تتحرك داخل سياق حر.

وعلى هذا الأساس نفهم أنه يركز اهتمامه بالنص على بعض الجمل أو الأبيات دون أن يربطها بالكل (القصيدة) الذي وعد به في بداية الدراسة. وهذا من شأنه أن يجزئ النص إلى وحدات معزولة عن مجمل عناصره. ومن شأنه أيضاً أن يعتبر النص مجموعة علامات أو إشارات شكلية تنزع عنه كافة مشخصاته الحضارية والثقافية، وتلغي موقف مبدعه من العالم. هل حقق بذلك ما ينشده الناقد من تحليل نقدي علمي لشرح أسباب الجمال في نصوص الشاعر؟ كلا فالتحليل الذي أنجزه للنصوص لا يتجاوز حدود الوصف والانطباع، أو تجميع الوحدات اللغوية المتشابهة في النصوص في مجموعات، أما ما وراء هذه الوحدات المتشابهة، أما تفسيرها أو شرحها، كيف تحدث على هذا النحو في نصوص شحاته. فهذا ما لم يتقدم إليه ناقد. أضف إلى ذلك أن ملاحظاته على النصوص لم تكن من قبيل الملاحظات المنظمة، وإنما من قبيل التأملات العابرة. والدليل على ذلك أنه لم يخرج من قراءته للنصوص بعدد من الفروض، يحاول اختبارها بمعنى من المعاني.

وهذا يجعلنا نذهب إلى القول إن التحليل الذي قدمه يمكن أن يفيد النقاد أو الباحثين ذوي النزعة الانطباعية الشكلية، أو النزعة التفكيكية، أما الباحثون والنقاد ذوو النزعة العلمية التفسيرية فلا يجدون هذه الفائدة. ومن الحق أن يقال أن الغذامي لم يدع أنه ذو نزعة علمية ولكنه مع ذلك وعدنا بأن يقدم لنا تحليلاً نقدياً علمياً لشرح جماليات نصوص شحاته. فأحال هذا النقد إلى وظيفة تحليلية وجعل كل ظاهرة نصية نريد أن نجعل منها موضوعاً للنقد العلمي أن نخضعها للتحليل دون التفسير.

لقد عنى الناقد كل العناية بالإبانة عن تحليل بعض وحدات النص، كما حدد بدقة كيفية الربط بين الوحدات وبين بعض الوحدات في نص آخر وتجميع الوحدات المتشابهة، وصبغ تحليله بصبغة إنشائية انطباعية. كما حدد أيضاً عدداً من المفاهيم الأساسية في مضمار النقد التفكيكي. ومن هنا قلنا إن بحثه يروق للنقاد ذوي النزعة التفكيكية أو النزعة الشكلية، فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهجه في معالجة قصائد شحاته، قلنا أنه ضرب من الشكلية التجزيئية والانطباعية الوصفية. فهناك اهتمام بالغ بتفكيك بناء القصيدة إلى وحدات أو جمل من منظور لغوي شكلي، ومهمة هذه الوحدات أو الجمل في القصيدة أن تبرز النزعة الشكلية التجزيئية، فوراء تحديدها وربطها بغيرها من وحدات في قصيدة أخرى فلسفة لا تأخذ بمنطق النص حيث دلالاته ومستوياته المختلفة، دون أن نعرف ماهي مبررات هذا المنطق عند الغذامي أو عند الناقد الغربي الذي تبنى مفاهيمه وآراءه.

ومن الجلي أن هذا المنهج يستند إلى نزعة شكلية تجزيئية تفتت وحدة النص وتماسكه، وهذا يبدو واضحاً في مظاهر متعددة منها تقسيمه نصوص شحاته إلى جمل، ومنها أيضاً اعتبار القصيدة مجموعة إشارات أو علامات خالية من كل دلالة إنسانية أو حضارية. وهذا النزعة شبيهة جداً بالنزعة الشكلية الآلية التي تحيل دينامية النص إلى أشياء ذات خصائص تفردها بعضها عن بعض. ومما لا شك فيه أن خطوة التصنيف في منهج الناقد نتيجة منطقية لهذه النزعة. فهو يحلل ويعزل الوحدات أو الجمل ليجد أمامه مجموعة من الجزئيات. وهو يميل إلى اعتبار هذا التصنيف وذاك التحليل وسيلة إلى التفسير أو الشرح الذي ينشده. في حين أن تصنيف وحدات النص وتحليله ليس سوى مرحلة أولية في هذا التفسير أو الشرح. لأنه لا يقدم لنا سوى وصف لمجاميع من الجزئيات.

وعلى هذا الأساس نفهم أن الغذامي قد تورط في مأزق النظرة الجزئية لنصوص شحاته، من أجل بلوغ هدفه في تطبيق مفاهيم وأسس النقد التفكيكي التي تعامل معها باعتبارها تصورات وأساليب يقينية راسخة لا تحتاج إلى نقاش أو تطويع أو تعديل.

وماذا نستخلص من منهج هذه الدراسة إذن؟ نستخلص أن نصوص شحاته أجزاء ونحن نجزاء بعضها، وتمتاز هذه الأجزاء بمجموعة من المظاهر الشكلية يمكن أن نجمعها تحت تصنيفات معينة، وفي ضوء ما ينشده الناقد من قراءة نصوص شحاته تكون بهذا الشكل قد حققت ما يرجى من القراءة التفكيكية؛ لأن تفتيت النص إلى وحدات صغرى هو أبرز مميزات

هذه القراءة، والتحليل الوصفي هنا يعيننا على تحقيق ذلك، لأنه يمكننا من تصنيف هذه الوحدات، وقد قصد الناقد فعلاً إلى هذا التفتيت وذاك التصنيف في معالجة نصوص الشاعر.

ومن الجلي أن هذا الموقف يدل على أن صاحبه من ذوي النزعة الثباتية التحليلية في تعامله مع النص، وهذه النزعة هدفها يتلخص في تجزئ النص إلى وحدات وتصنيف هذه الوحدات إلى مجموعات. ويكون ذلك بالتقدم من جزئيات النص إلى جزئيات نص آخر. أما النظرة لهذه الجزئيات النصية على أنها مظاهر دينامية داخل بنية كلية متكاملة (بنية القصيدة)، واعتبار مهمة القراءة النقدية تفسير هذه الجزئيات بتعيين دلالاتها في ذلك الكل الذي نسميه قصيدة أو نصاً فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في قراءة الغذامي للنص، الذي رسم له في بنائه الذهني صورة خاصة جعلته لا يقرأ من خلالها سوى مستوى واحد هو المستوى اللغوي والشكلي فحسب. أما المستويات الأخرى للنص (كالمستوى النفسي، والاجتماعي، والثقافي، . . الخ) فهذا شيء غير قائم في قراءاته.

وعلى هذا الأساس نفهم أن القراءة التي أنجزها لنا الناقد في نصوص شحاته تعد قراءة ناقصة وغير متكاملة؛ لأنها تأسست على النظر في مستوى واحد للنص، وتركت جانباً المستويات الأخرى. والقراءة ذات المستوى الواحد أو وحيدة الجانب تعد عملاً مبسطاً مخلاً بطبيعة النص الذي يتطلب قراءة لمستوياته المختلفة. فعن طريق هذه القراءة نتحاشى التورط في مأزق النظر إلى النص من خلال بعد أو مستوى واحد، وهذا أحد الأسباب المهمة في وجوب تخصيص مفاهيم وأساليب أخرى إلى جانب مفاهيم وأساليب أخرى إلى جانب مفاهيم وأساليب القراءة التفكيكية التي تبناها الغذامي في قراءة نصوص شحاته. حتى يكتشف مستوياتها الأخرى، التي تعد بمثابة وحدة دينامية متكاملة تتخللها التفاعلات فيما بينها، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن ننكر دور القراءة اللغوية الشكلية ذات المستوى أو البعد الواحد في تقديم تقسيمات وتشكيلات جديدة بلغة تنهض على أساس الإنشاء والانطباع والوصف، وتجعل ما هو جوهري في النص ثانوياً وما هو ثانوي جوهرياً. كالحديث عن عنوانه بصورة مسهبة وتناول جملة أو جملتين منه وجعلها محور اهتمام الناقد، وترك النص نفسه جانباً.

ومما لا شك فيه أن اعتبار هدف القراءة النقدية إعادة إنشاء بناء النص بلغة أدبية تعتمد على الانطباع والوصف، هدفاً حديثاً يجعلنا ننظر إلى النص الذي نجعل منه موضوعاً للقراءة، نظرة جديدة دائماً ولكن هذه القراءة الجديدة أو الحديثة تبدو في معظم الأحيان للقارئ أنها لا ترمى إلا

إلى إبراز دور الجديد أو الحديث لذاته، أو بعبارة أخرى تجعل مهمة القراءة النقدية قراءة من أجل النقد والإبانة عن وظيفته الجديدة، لا قراءة من أجل الحياة الثقافية العامة؛ لأنها لا تخاطب القارئ العام أو غير المتخصص، ولا تساعده في اكتشاف دلالات جديدة، أو تقربه من عالم النص الأصلي، لأن لغة الناقد الجديدة قد غطت على لغة النص الأصلية، وطمست معالمه الأساسية وشتت أبعاده المختلفة، تحت شعار التمسك بالجديد أو الحديث ومواكبة اتجاهات العصر، لا لضرورة علمية أو فنية اقتضتها طبيعة نصوص شحاته.

ولكن لأن الناقد لم يعد يقبل بالوقوف أمام النص كمتفرج، بعد أن خطا عقل الإنسان وخياله خطى واسعة إلى الأمام كي يغزو النص من أعماقه ويعيد تشكيله والمقصود هنا ليس عقل الإنسان العربي وإنما عقل الإنسان الغربي الذي ابتكر هذه المفاهيم وتلك الأساليب استجابة لفلسفة ما بعد الحداثة، ونحن نقلناها عن هذه الفلسفة من أجل الارتباط بفكر ذلك العصر وفرضها على أدبنا ومجال بيئته الحضارية والثقافية لا لشيء نابع من خصائص الأدب أو من خصائص واقعه وإنما من أجل الاستمساك باتجاهات الفكر في واقع المجتمعات الغربية. ونهمل الاستمساك بالروح العلمية في معالجة البحوث الأدبية أو النقدية، التي يعد إهمالها في أي ميدان من ميادين البحث ضرباً من التقهقر إلى مرحلة البحث غير المنظم، لنعبر عن ثقافة مجتمع تجاوز مرحلة الحداثة وبلغ ذروة التقدم الصناعي وما بعد الصناعي وسئم مثقفوه من دور العقل والنظام والدقة، واضطروا أن يعبروا عن هذا السأم في مجال الفكر النقدي والفلسفي في صورة دعوة ضد العقل والعقلانية كرد فعل ضد عصر الحداثة أو عصر بناء العقل الموضوعي. ونحن لسنا في حاجة إلى أن يعيش نقادنا هذه المرحلة ويهملوا دور العقل الموضوعي والأساليب والمفاهيم العلمية داخل مجتمعنا الذي لم يعش بعد مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة، يلزمنا أن ننمي في عقولنا -ونحن نعالج البحث الأدبي أو النقدي- الروح العلمية وأسس العقل الموضوعية كيلا نغترب باسم مواكبة ثقافة مرحلة ما زلنا لم نعشها بمعنى من المعاني. فعلاج ظواهرنا الأدبية والثقافية على ضوء هذه الروح وتلك الأسس يساهم بلا شك في إعطاء عقولنا دفعة تطور تسمح لنا أن نتناول الموضوعات بشيء من الدقة والموضوعية والحذر. انطلاقاً من الحقيقة القائلة: إن العلم هو السبيل الأمثل لبناء الفكر ومعالجة القضايا داخل مجتمع مثقل بمشكلات التخلف التي تواجه كافة مجتمعات العالم الثالث.

وعلى هذا الأساس نفهم أنه يجب ألا نطبق مفاهيم وأساليب التفكيك تطبيقاً حرفياً، خاصة وأن نصوص شحاته نصوص ذات أبنية فنية غير معقدة وغير رمزية ولا تتضمن نمطاً

من النزعات الميتافيزيقية أو السريالية أو العبثية، وهذا يعني أن خصائص هذه النصوص لا تحتاج في قراءتها إلى هذه المفاهيم وتلك الأساليب. وبناء على هذا لا نجد مبرراً موضوعياً لإحالة النص إلى مجموعة إشارات أو علامات خالية من كل دلالة إنسانية أو حضارية، أو مجموعة أجزاء تجعلنا نجد أنفسنا في النهاية أما مجاميع من الأجزاء، أو إلى صبغ بحث الناقد بصبغة إنشائية انطباعية لا صبغة علمية. فندمر وحدة تماسك النص، وندمر دور العقل الموضوعي في قراءة النص، فإذا تساءلنا: ما المبررات العلمية والأدبية وراء ذلك كله؟ لا نجد جواباً شافياً لها في الدراسة.

ولنا بعد ذلك أن نستدل على ما وراء هذا الاتجاه عند الناقد ونجيب عن السؤال: ما دلالة هذا الاتجاه عنده؟ الجواب أن محاولته جديدة أو حديثة بالمعنى الضيق أو الواسع لكلمتي جديد وحديث، وأن الارتباط بفلسفة الحداثة وما بعدها في النقد الغربي أمر ضروري لدراسة الأدب العربي حتى يتغير النقد عندنا مثلما تغير النقد الغربي. ولعل هذا الأمر هو الذي جعل الناقد يعالج نصوص شحاته بآراء راسخة لديه استمدها من آراء بارت وليتش وياكبسون وغيرهم من النقاد، دون أن يناقشها أو ينقدها أو يعدلها، مما صبغ تحليله لنصوص شحاته بطابع التبرير لا التجريب. وجعل اهتمامه بهذه النصوص منصرفاً إلى ما تكشف عنه من توافق مع هذه الآراء. ولما كانت الآراء النظرية عنده راسخة وسابقة على دراسة النصوص فقد تعسف في جعل نصوص شحاته مجموعة أجزاء أو مجموعة علامات إلى درجة تقلل من قيمة قراءته النقدية لهذه النصوص.

هذه نماذج من المشكلات التي يتمخض عنها منهج قراءة نصوص شحاته تركها الناقد دون حل أو تفسير.

المراجع

د. سمير سعيد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، الكويت، ١٩٩٦.

د. عبد العزيز حموده، المرايا المحدبة، الكويت، ١٩٩٨.

د. عبد الله الغذامي، من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة، ١٩٩٨.

- Barthes. R., L'empire des signes. Paris. 1970.

المنهج النفسي

١- يحاول الاتجاه النفسي للنقد كالاتجاه السوسيولوجي أن يقرأ الأدب قراءة تمتد خلف سطحه الظاهري. ولقد قام (فرويد)، بوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب. وحاول على ضوء هذه الأسس أن يضع تفسيراً لظاهرة الإبداع الفني، عن طريق فكرة التسامي النفسي لدى المبدع. فهذا الأخير يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية، نحو انتاج ما يشبع هذه الرغبة. فنشاطه النفسي، على رأي "فرويد"، موزع بين ثلاث قوى: الأنا (الشعور). والأنا الأعلى (الضمير). والهو (اللاشعور). والصراع فيما بينهم يتجلى في سلوكه الشخصي في أي موقف من المواقف. وهو -أي الصراع- يتم بواسطة ما يطلق عليه فرويد اسم الآليات منها القمع، والكبت، والتسامي.

والمبدع تأتيه خيالات وأحلام معينة تبدو بصورة ما في آثاره الأدبية. وهذه الخيالات يردها البعض إلى تجارب الطفولة وعقدها. وتظهر بصورة معينة في الأحلام وفي الأساطير، ومن هنا يقال أن الأدب يعد مجالاً خصباً لاكتشاف حياة الشخص اللاشعورية. وفي هذا الصدد نجد فرويد يستمد ما يسمى "بعقدة أوديب" من مسرحية -سوفوكليس- ويعتبر "هاملت" تفسيراً يستند إلى فكرة الحب المحرم والكراهية.

إلا أن اهتمامات فرويد الأدبية كانت محدودة. أما تلاميذه فقد قاموا بتطبيق مناهجه بشكل منظم ودرسوا المعاني والدوافع اللاشعورية للكاتب. ومن مظاهر ذلك دراسة - ارنست جونس في انجلترا عام ١٩١٠ عن "عقدة أوديب" كتفسير لغموض "هاملت"، وفي أمريكا قام فردريك كلارك في عام ١٩١٦ بعمل دراسة عن "علاقة الشعر بالأحلام" ويشف من جملة هذه الدراسات أو غيرها أن النقد الأدبي الفرويدي قد اتجه بوجه عام نحو البحث في دلالات الرموز الجنسية وأن هذه الدراسات كان يتضمنها عيب شائع يتلخص في النظر

إلى الأثر الأدبي باعتباره وثيقة معرفية، فأهملوا بنياته الفنية إهمالاً تاماً.

غير أن جهود بعض النقاد قد اتجهت فيما بعد نحو دراسة الأثر دراسة نفسية على ضوء مفاهيم وأسس جديدة مستوحاة من نظرية "فرويد" ونظرية النقد الأدبي في وقت معاً. وهذه المفاهيم قد أتاحت للباحث أن يدرس عالم الأثر وعالم الكاتب في الوقت نفسه عن طريق افضاءاته اللاشعورية المضمرة في صوره الفنية؟

٢- إذا كان اللقاء بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع، قد تحقق على يد لوسيان جولدمان، فإن التلاقي بين النقد الأدبي، والتحليل النفسي، قد تحقق على يد شارل مورون. وقد تكونت لديه ثقافة علمية وأدبية في وقت معاً. فهو قد درس الآداب الانجليزية، إلى جانب العلوم الإنسانية والتجريبية عامة وعلم النفس خاصة. وفي عام ١٩٤١ استطاع أن يجري دراسة على الشاعر الفرنسي "مالارميه"، ونشر في عام ١٩٥٧، دراسة هامة عن الشاعر "راسين"، تحت عنوان "اللاشعور في آثار راسين". وفي عام ١٩٦٢، نشر دراسته المسماة "من الاستعارات إلى الأسطورة الشخصية"، ثم ختم جهوده بعدة دراسات هامة. نذكر من بينها مؤلفه الموسوم "النقد النفسي للفن الكوميدي" عام ١٩٦٤، ومؤلفه الموسوم "فيدر" عام ١٩٦٨.

وقد كانت هذه الدراسات، مساهمة قيمة في مضمار النقد الأدبي من جهة، والتحليل النفسي من جهة أخرى. فقد اتجهت -دراسته- نحو تعميق فهمنا لدور مخبآت اللاشعور في تشكيل الآثار الأدبية. فألقت المزيد من الضوء على دلالة اللاوعي عند الكاتب ودلالته في نصوصه الفنية.

وقد تجلت قيمة أعمال مورون حين ظهر له كتاب هام في عام ١٩٦٢، تحت عنوان "الاستعمالات الملحة والأسطورة الشخصية". ومن الجلي أن قيمة مورون النقدية النقدية قد سبقت ظهور مؤلفه هذا، وإن كان من المؤكد أن أصداء نشر الكتاب في مجال التحليل النفسي، ومجال الدراسات النقدية والأدبية، قد عمل على ذيع صيت مورون، وقد فطن النقاد والمحللون النفسيون إلى أعماله التي تعد بحق بمثابة مساهمة جديدة في مجال النقد النفسي نظراً لأنها تدعو إلى ارتياد عالم الأثر باعتباره ظاهرة فنية لغوية، لا وثيقة معرفية. وهذه الدعوة تجعل مورون ينضم إلى صفوف المدرسة الجديدة للنقد الأدبي المعاصر.

ومورون ليس محللاً نفسياً، وهو نفسه يؤكد ذلك، ويرى أنه ليس أكثر من ناقد أدبي

قد أخذ على عاتقه التزام حدود مبحثه الجمالي. إلا أنه قد حرص على دعوة الناقد إلى توسيع مفاهيمه الأدبية والتنقيب في مخبآت النفس اللاشعورية للمبدع، عن طريق شبكة الاستعارات والصور البلاغية المضمرة في بناء أثره الأدبي.

وحين دعى إلى ذلك فإنه كان يريد بذلك أن يحمل على اتباع فرويد الذين قاموا بدراسة المعاني اللاشعورية في الآثار الأدبية وجنوا على المعنى وعلى وحدة الأثر وتماسكه.

ولاشك أن المتتبع لدراسة مورون سيلاحظ أنه لم يقتصر على تحليل الأثر تحليلاً شكلياً ولغوياً، فضلاً عن أنه لم يقف عند تحليله تحليلاً نفسياً. بل هو مضى إلى صميم النقد الأدبي والتحليل النفسي من أجل العمل على تأسيس وحدة بينهما. والعمل على مواجهة النقد النفسي مواجهة جديدة، مع العناية بالتساؤل عن طبيعة العلاقة بين جوانب النفس اللاشعورية من جهة، وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى. ذلك على ضوء الأسس والمفاهيم المتبعة في مجال التحليل النفسي والنقد الأدبي في وقت معاً.

ولعل هذا هو السبب في أن مورون يعارض الاتجاه ذو النزعة الفرويدية المتطرفة، خصوصاً لدى كل من: أدموندولسون وهربرت ريد، وغيرهما. والواقع أن ما يأخذه مورون على هؤلاء أنهم قد شوهوا حقيقة الأثر الأدبي، وتنكروا للجوهر الذي ينهض عليه حينما جعلوا منه مجرد وثيقة معرفية نفسية. في حين أنه لا شأن للنقد الأدبي بالبحث عن الوثيقة المعرفية في الأثر الأدبي. فربط النظرية الفرويدية بالأدب دون مراعاة صميم جوهره، لم يكن من شأنه سوى إغفالاً لمشكلة لغته الفنية التي تعد جوهرية للمبدع وللناقد معاً، لهذا كان مورون يرى أنه من الأفضل العودة إلى لغة النص الفنية بدلاً من الاقتصار على قراءة جزائه قراءة معرفية سطحية مبتذلة، مؤكداً أن هؤلاء قد أهملوا بعداً أساسياً هاماً من أبعاد الأثر الأدبي (إلا وهو لغته الفنية).

إذا تأملنا الآن جوهر دعوة مورون القائلة بضرورة العودة إلى لغة النص الفنية ألفينا أن مورون - في الحقيقة - لا يريد تقديم تفسير جديد للعلاقة بين اللاشعور المبدع ولغة النص الفنية، بقدر ما يريد الكشف عن أهمية دراسة اللغة الفنية للنص وعلاقتها باللاشعور المبدع، باعتبارهما يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطاً وثيقاً. ومعنى ذلك أن العودة إلى لغة النص الأدبي هي رجوع إلى ذلك المجال الذي أهمل من قبل.

والواقع أن مورون حين يجعل من الرجوع إلى لغة النص الأدبي مجرد عودة إلى

الجوهر فإنما يفسر الأثر الأدبي على أنه لغة فنية تعبر عن مخبآت النفس اللاشعورية والشعورية عند المبدع، ولعل هذا ما عبر عنه مورون حين قال "على الناقد أن ينتقل من شبكة الاستعارات إلى المركب (العقدة)". وهو يعني بذلك أن الأساسي والجوهري يكمن في اللغة الفنية للنص، التي يكونها عالم الفرد المبدع.

٣- إذا كان مورون قد أعطى في دراساته اهتماماً خاصاً بالشاعر مالارميه، فذلك لأنه وجد في شعره تأييداً لوجهة نظره على الرابطة الوثيقة بين عالم الفرد المبدع وطبيعة عالم. ويمكننا في هذا المقام أن نفسر الجوانب العامة لهذه الدراسة. وحسبنا أن نقول أنها تدور حول حصار فكرة الموت عند الشاعر وإصابته بعقدة أوديب. فهناك حادث هام في حياة مالارميه، وهذا الحادث هو موت أخته ماريا في الثالثة عشر من عمرها حين كان الشاعر في الخامسة عشرة ومورون وجد أن أغلب الباحثين الذين تناولوا دراسة شعر مالارميه لم يشيروا إلى هذه الحادثة، بل ولم يستفيدوا منها حتى في تفسير الجانب السيكولوجي لشخصية مالارميه رغم أنها تعد عنصراً هاماً في فهم الوقائع العميقة في حياة الشاعر.

وليس في آثار مالارميه إلا نصاً واحداً يذكر فيه "ماريا" وموتها صراحة وهذا النص نجده في القصيدة المسماة "شكوى خريف": «منذ تركتني ماريا وضمني موكب آخر (. . .) أصبحت أوثر الوحدة دائماً (. . .) وأصبحت أحب حباً غريباً. حباً يعادل السقوط».

ولقد كتب مالارميه إلى كازاليس صديقه في أول يوليو ١٨٦٢ رسالة ذات دلالة في هذا الصدد. وكان كازاليس قد أرسل إليه صورة حبيبته، فأجابه "مالارميه" أن هناك عبارة تضئ رسالتك كلها إلا وهي عبارة «إليك يا عزيزي مالارميه صورة أختنا ما أعذب هذه الكلمة. إن فتاتك ستصطف إلى جانب ذلك الطيف الحزين، طيف أختي ماريا (. . .) لقد كانت الشخص الوحيد الذي عبدته قبل أن أعرفكم جميعاً. ستكون فتاتك المثل الأعلى لي في الحياة. كما أن أختي المثل الأعلى في الموت». ويعقب مورون على هذا الحادث فيبين لنا كيف أن مالارميه قد فقد أخته وهو في العشرين. وكيف أن ذلك الحادث قد ترك آثاراً هامة على حياته الداخلية، وهو يعبر عن ذلك لصديقه بلغة مؤثرة تأثيراً مباشراً. ومن المعلوم أن مالارميه قد ماتت أمه وعهد به إلى جده. فكانت أخته ماريا هي الرابطة الحية الوحيدة التي كانت تربطه بأمه.

وعند موت ايتي حبيبة صديقه عام ١٨٧٧ كتب مالارميه قصيدته الشهيرة "إلى عزيزتنا الميتة" من أجل زوجها الذي بقي وحيداً بعد موتها. أن مالارميه يصف في هذه القصيدة

رجلاً وحيداً لم يستطع أن يثوي في الضريح الذي يوجد قرب حديقة بيته.

أما قصيدة "الإنشاء الفرنسي" التي كتبها مالارميه حين كان طالباً، فتوضح لنا ذلك الإحساس وتبرز لنا تلك المعاني. لقد طلب من التلاميذ أن يكتب كل منهم قصة يختار موضوعها، فاختار مالارميه ذلك الموضوع بصورة عفوية:

«رجل جالس وحيداً في البيت قرب الموقد يحلم بابنته الميتة، وفي المقبرة المجاورة تخرج فتاة من قبرها وتأتي لتزور أباها فتجلس بجانبه أمام الموقد وترقص وتغني، ثم تختفي في الصباح» لقد كتب مالارميه هذا النص بعد موت أخته بقليل.

إن المعاني التي تدور حولها أشعار مالارميه تتميز بوحدة ترابطية عميقة، وتتابع تداعيات المعاني وتدفق تيار من العواطف والتعابير التي تدور أساساً حول موت أخته ماريا. فذلك الموت، قد لعب دوراً هاماً في حياة الشاعر وفي آثاره الشعرية.

من هذا المنظور يستطيع الناقد أن يتوجه نحو التحليل النفسي للنص دون أن يغفل إبراز تلك العلاقة بينه وبين الوقائع الهامة في حياة الشاعر. لقد ماتت أمه وهو في الخامسة من عمره. وقد ارتبطت التجربتان إحداهما بالأخرى، إذ أن تجربة الموت الثانية أيقظت تجربة الموت الأولى فاللقاء انتهى بين تجربة الموت الأولى (موت أمه) وبين التجربة الثانية (موت أخته) إلى خلق نمط معين من المعاني والتداعي ظهر في القصيدة التي كتبها عن موت حبيبة صديقه أو موت أخته. ويتجلى ذلك في قصيدة "إلى عزيزتي الميتة" أو قصيدة "وظيفة الإنشاء". فنحن هنا لسنا بازاء تجربة تدور حول موت أخته فحسب بل نحن بازاء تجربة تجري على "الأنا" وكل ما يظهر في مجراها نظراً لأنه متعلق بالأنا بشكل مباشر. فهذه القصائد وغيرها تقوم بعملية وصف لمجال إدراكي مركزه الأنا. وفي مثل هذا المجال تكتسب المدركات تكاملاً مع مجال الأنا.

وقراءة نصوص مالارميه على ضوء هذا الفهم توحي إلى المرء بأن ثمة تياراً من الصور الدائمة يتجاذب ويتداعى من قصيدة لأخرى. ووجود ذلك التيار من التداعي يوحي بأن ثمة عناصر ثابتة محاصرة يربط بينها رباطاً بارعاً عن طريق الصور البلاغية التي نجدها شائعة في أغلب قصائده، والتي يمكن أن نستشف من ورائها بأن موت أخته كانت تجربة ذات دلالة هامة في حياته. وإن كل ما يتصل بذلك الموت كان لا بد بتجمعه أن يشكل حول هذه التجربة مركباً "عقدة"، وهذا المركب يتطلب تحليلاً خاصاً ليس تحليلاً أدبياً محضاً، كم

أنه ليس تحليلاً نفسياً محضاً. فهو تحليل يعتمد على البحث في المعنى المقروء للنص. وهذا المعنى المقروء مرتبط بصورة معينة بجوانب النفس اللاشعورية عند المبدع.

فهذا الاتجاه في الدراسة يوضح في الأثر بعداً جديداً ألا وهو بعد العمق اللاشعوري الذي نصل إليه عن طريق ذلك المعنى الذي يتضمن في الواقع على رأي مورون معنيان قائمان في مضمون النص الظاهر وفي مضمون النص الكامن، يلاقيان في شبكة من الصور الفنية بكيفية معينة.

إن مالارميه كانت تحاصره فكرة الموت التي برزت في جميع قصائده عل نحو غير مشعور به وهذه المحاصرة الخفية كانت تتجلى في تكرار الصور الجنائزية التي كانت تأتي لخياله بشكل تلقائي. ويظهر ذلك في قصائد عديدة نذكر منها قصيدة (الثلج والقمر والزهرة) وقصيدة (آهة) التي يتوجه فيها الشاعر إلى الأخت الهادئة: «الهادئة كالهلال (. . .) يصعد حلم مالارميه نحو السماء التائهة، سماء عينيك الملائكية، كما يصعد نحو السماء الشاحبة» وهذه الصور تشبه صور قصيدة "شكوى الخريف" التي تذكرنا بصورة ماريا حيث نجد فيها حديثاً عن ماء بارد يسميه الشاعر صراحة (ماء ميتا).

فالأخت الميتة قد ظلت تحاصر خيال الشاعر خفية من أعماق ما تحت الشعور، فتوحي إليه باختيار هذه الصور التي تسوي بين حالة الشاعر النفسية والقصيدة الماثلة من جهة وبين الحصار الخفي الذي كان يظهر من حين لآخر من جهة أخرى.

ومورون يرى أنه من الخطأ أن يتصور الناقد أن المعنى الكامن في النص يبدو قائماً تحت "المعنى المقروء" أي من المعنى الحقيقي. ولكن في الواقع أنه لا يوجد في القصيدة ولا في الإنسان مستوى واحداً للحقيقة. إنما هناك مستويات متعددة، ولكنها مترابطة فيما بينها ترابطاً وثيقاً، وعلى الناقد أن يقيم تآلفاً بين مضموني القصيدة الكامن والظاهر، وألا يعتبرون المضمون الظاهر مجرد انعكاس للمضمون الكامن، نظراً لأن جوانب النفس اللاشعورية ليست هي المنبع الوحيد لإبداع القصيدة، رغم أنها مرتبطة بالقصيدة وتغذيها وتحاول أن تأسرها.

ولكن ذلك كله لا يعد عملية الإلهام الشعري، لأن هناك عناصر واعية تتدخل بصورة معينة في تشكيل عملية الإبداع. فآليات اللاشعور تمثل صوتاً في خلق القصيدة. وهذا الصوت يمكن تمييزه عن الصوت الآخر عن طريق الاستعانة بالتحليل النفسي.

وبالجملة فإن مورون يفسر محاصرة فكرة الموت عند مالارميه إلى موت الأم والأخت التي تشبهت بحبها بعد موتها، نتيجة لعقدة "أوديب". فموت الأم وهو في الخامسة أي في أوج الأزمة الأوديبية الطبيعية، قد سهل هذا التحول من الأم إلى الأخت، وهو تحول طبيعي في تلك المرحلة من العمر. وإذا تساءلنا كيف أن شاعرنا قد ذكر الأخت بينما لم يذكر الأم؟ يجيب مورون بأن ذكر الأم قد ظهر في نصوص الشاعر ولكنه بصورة خفية، ففي قصيدة (شيطان الشبه) يمكن للناقد أن يبحث في دلالة عبارة (قبل الأخيرة) فمن تكون الميتة قبل الأخيرة؟ فماريا هي الميتة الأخيرة والأم هي الميتة قبل الأخيرة.

إن دراسة مالارميه من قبل ناقد أدبي لها مزايا عن الدراسة التي يقوم بها المحلل النفسي، نظراً لأن هذا الأخير لا يستطيع التوصل إلى عمق الدلالات أو المعاني التي توجد في نصوصه الشعرية. هذا إلى جانب أن التنقيب فحسب في مخبآت اللاشعور لمالارميه لا يقودنا إلى ما هو جوهري وما هو جوهري في رأي مورون يتمثل في الأثر نفسه الذي نبدأ به وإليه نعود ولا يعني هذا القول أن مورون يغض النظر عن التنقيب في أعماق النفس اللاشعورية. فهو يدعو إلى البحث في هذا الجانب نظراً لأنه يثري معرفتنا بالأثر وجوانبه المتعددة. كل ما هنالك أنه ينبغي ألا تغيب عن الناقد مهمته الأساسية ألا وهي مهمة الكشف عن النواحي الجمالية.

ولكن ماذا تعني دراسة مورون الشاعر مالارميه؟

إنه لمن الواضح أن مالارميه محاصر بفكرة الموت، وأن لغة بنياته الفنية تضطلع بالوظيفة الحقيقية للتعبير عنه. ففكرة الموت كانت تفرض عليه صوراً بلاغية معينة. وكأنها (فكرة الموت) هي التي تفرض على الشاعر سلوكاً وتصرفاً معيناً دون أن يكون في وسعه التهرب من ذلك السلوك، فلا شك إن حادث موت أخته لم يصبح في طي النسيان، وهو الذي يلاحق الشاعر أينما كان وأصبح يسكن فيه ويندمج في نظامه الخاص دون أن يكون الشاعر نفسه هو الذي ينشئه أو يكونه، ولا يمكن أن يقال أن مالارميه موجود بحق إلا بقدر اندماجه في نظامه الخاص الذي ينعكس بصورة معينة في الصور البلاغية لشعره. ومن هنا تصبح اللغة الفنية معبرة عن جوانب نفسه اللاشعورية. ومن ثم تصبح اللغة الفنية معبرة عن جوانب نفسه اللاشعورية. ومن هنا تصبح قوة مرتبطة بذات الشاعر بل تؤسس وجوده بمعنى ما من المعاني فاللاشعور رغم أنه يخضع لعقل الشاعر الواعي إلا أنه يؤثر تأثيراً كبيراً على عقله الواعي

فيوجهه نحو بناء صور معينة تتكيف مع شخصيته وسلوكه دون أن يدري .

إن مورون يخلص إلى أن جانب النفس اللاشعوري يظهر في الأحلام كما يظهر في الآثار الأدبية . والكشف عن مظاهره في الأثر الأدبي لا تعني القضاء على وحدته العضوية ، كما يفعل الباحثون ذوي النزعة المتطرفة . اتباع التحليل الفرويدي ، في إيضاح آليات اللاشعور وعقدها النفسية . فغاية النقد النفسي ، على رأي مورون ، هو قراءة الأثر قراءة تتجاوز سطحه الظاهري لزيادة معرفتنا به واكتشاف أحد أبعاده الجوهرية دون أن نجني على معناه أو دلالته . ذلك المفهوم يتجلى بوضوح في جملة الدراسات التي أجراها عن مالارميه أو عن الشاعر راسين أو عن فيدر حيث يبحث في مسألة تداعي الفكر اللاإرادي تحت بنيات النص الإرادية .

وعلى الرغم من أن مورون ليس محللاً نفسياً ، إلا أننا نراه قد أخذ على عاتقه التزم حدود مبادئ التحليل النفسي . إلا أن إحساس مورون النقدي ، وحرصه على الأخذ بالنظرية النقدية قد خلق منه ناقداً نفسياً ذائع الصيت .

والجديد لدى مورون -كما ألمحنا سابقاً- أنه قد أعطى الصدارة للنص الأدبي عوضاً عن الاهتمام بأسرار آليات اللاشعور ، عن طريق مذكرات الشاعر الخاصة والشهادات أو الخطابات التي تركها لنا بعد موته .

ونحن نعرف أن التحليل النفسي الذي اكتشفه فرويد لقي الكثير من الاهتمام من تلامذته واتباعه . وأنه يركز اهتمامه الأساسي على الشخص المبدع ، بينما النقد النفسي يركز اهتمامه على النص الأدبي نفسه . فحينما دعا مورون إلى هذا الاتجاه فإنه كان يعنى بذلك أن الصلة لم تنقطع بين الشخص المبدع وأثره بمجرد موته ، ولا مناص لنا من الرجوع إلى النص حتى نقف على الدلالة الحقيقية لنفسية المبدع .

إن المتتبع لبحوث مورون يلاحظ أنه لم يقصر في آثاره على طرح بعض المشكلات الجزئية المرتبطة بطبيعة العلاقة بين بنيات النص الأدبي وشخصية صاحبه . فهو لم يقف عند حد إعادة صياغة لبعض المفاهيم النفسية الأدبية ، بل هو قد مضى - كما ألمحنا سابقاً - إلى صميم ماهية العلاقة النفسية الأدبية من أجل العمل على تأسيس هذه العلاقة على ضوء مفاهيم النقد الأدبي وعلم النفس في وقت معاً . ذلك مع العناية بإبراز العناصر وبنيات التداعي والدفقات الوجدانية اللاإرادية للوصول إلى ما يسميه مورون بـ "الأسطورة الشخصية" للكاتب التي تبدو في الأثر على نحو غير شعوري ، تضغط على جانب النفس

اللاشعورية عند الكاتب في لحظات إبداعه الخاصة. وفي هذا الصدد يوضح لنا مورون مسألة الأسطورة الشخصية. فيقول: "إنها ليست مظهراً من مظاهر العصاب الشخصي، لكنها تبدو في صورة دفقات مستمرة في باطن الفرد المبدع فهي عملية نفسية متصلة بالعالم الخيالي للكاتب وبدفعات الإبداع.

والأسطورة الشخصية ليست عملية نفسية منفصلة عن المجال الاجتماعي، فهذا الأخير يساهم في تشكيلها وتكوينها خاصة في المراحل اللاحقة للطفولة. ويمكن للباحث أو الناقد أن يصل إلى هذه المرحلة عن طريق استنباط الدلالة الخاصة من النص. ومحاولة الوقوف بوجه خاص على الاستعارات والكنايات المضمرة في ثناياه. باعتباره تعبيراً رمزياً يصور مخبآت اللاشعور للكاتب. ومن الجلي أن الاستعارات والكنايات المضمرة في النص لا تكون من أصل لا شعوري بحت، لأن هذا الأصل اللاشعوري يبدو كنماذج بدائية يظهر فيها الشعور. فالكنايات والاستعارات إذن، تتضمن في ثناياها عناصر شعورية وأخرى لاشعورية.

وقد طبق مورون منهجه هذا على عدد آخر من الشعراء من بينهم بودلير وراسين وغيرهما. ومن هنا نستطيع أن نفهم معارضته لأصحاب التحليل النفسي الذين أطلقوا العنان للبحث في الرموز الجنسية بصورة كانت تتعدى على المعنى.

المراجع

- Bellemin – Noël jean. Psychanalyse et litterature, Que sais – je, puf. Paris. 1972.
- Clancier Anne. Psychanalyse et critique. littéraire, Paris. 1973.
- le Gallrat jean. Psychanalyseet langayes littevqire, Paris, 1977.

المنهج الشكلي

١- حينما يتخلى الباحث أو الناقد عن دراسة البعد الاجتماعي أو التاريخي للأثر الأدبي ويبتعد عن دراسة مضمونه الذي يبدو فيه ظواهر الحياة المختلفة وما يتصل به من بناء فني يحيله الباحث أو الناقد إلى صورة مجردة، أو ظواهر معزولة عن الواقع، نكون بصدد موضوع الاتجاه الشكلي في الأدب.

ولعل هذا الاتجاه الصوري في الدراسات الأدبية الروسية يذكرنا بمدرسة فرنسية معاصرة، ألا وهي المدرسة البنائية. خاصة حين يحاول الباحث أو الناقد النظر إلى الأثر نظرة شكلية محضة، فيدرس عناصره الداخلية بعيداً عن مؤثراته الخارجية ولا يربطها بسياقها الكلي العام، فيرصد علاقاته ويحاول الكشف عن قوانينها ومسارها عن طريق الاهتمام بلغة الأثر بوجه عام، والشكل بوجه خاص. من أجل التوصل إلى الأنماط والإيقاعات التركيبية، والعلاقات التي تخضع للملاحظة التجريبية. على اعتبار أن مهمة الدراسة الأدبية لا تتصل فحسب بدراسة تلك الكميات التي يزخر بها الأثر الأدبي، بقدر ما تتصل بتركيب هذه الكليات في نسق من العلاقات والنظم التي تتطور في ظل تبادل أنظمة شكل الأثر الأدبي، دون الاهتمام بدلالة تلك الأنسقة على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو التاريخي.

ولعل ذلك يمثل نقطة ضعف شديد في الاتجاه الشكلي. حيث يبدو أنه يعبر في الواقع عن وجهة نظر ميافيزيقية تدور حول "البنيات" و "الكليات" التي تنهض على أساس العلاقات الشكلية المضمرة في الأثر، والمعزولة عن مضمون الحياة الاجتماعية.

٢- لقد اهتمت الدراسات الشكلية بدراسة الشكل الأدبي باعتباره في ذاته ظاهرة فنية، كما اهتمت بدراسة الأشكال الصوتية وبدراسة البنيات اللغوية، أي دراسة الشكل الأدبي بعد تفريغه من محتواه فأصبح موضوع هذه الدراسات هو صورة العلاقات الأدبية الفارغة.

لقد حاول الاتجاه الشكلي في الدراسة الأدبية أن يحقق نوعاً من الصورية لعالم الأثر وأن يعتبر العلاقة الأدبية علاقة قائمة على البنيات الصوتية والتركيبية للغة الأثر. ومن البديهي أن تلك العلاقة تتغير بتغير مضمون الأثر، حيث يختلف مضمون العلاقة من نوع أدبي لآخر مع ثبات صورة تلك العلاقة. فعلى سبيل المثال يتمايز مضمون علاقات الشكل الروائي عنه في مجال علاقات البطل في الأقصوصة. وقد يبقى موقع البطل واحداً في الشكلين كعلاقة صورية. إلا أنها تختلف باختلاف طبيعة بنيات الأثر نفسه. ولذلك تعالج الدراسات الأدبية الشكلية "صورة" العلاقة دون النظر إلى مضمون تلك العلاقة، فهي تنظر إلى دراسة العلاقات الأدبية، باعتبار أن الأثر كل يرتبط فيه سائر عناصر العلاقات الأدبية بعضها ببعض. فهي علاقة تفاعل وظيفي بين الأجزاء الصغرى بالأنساق الكبرى.

استناداً لهذا الفهم، يذهب تينيانوف إلى أن صور العلاقات الأدبية وما يحكمها من أنساق شكلية تحتاج بالضرورة إلى دراسة. وهذه الدراسة فيما يذهب تينيانوف تتمثل في دراسة الشكل الأدبي على نحو مجرد وتدرس البنيات الصورية وتدرس خصائصها العامة. ومن ثم تكون الدراسة الأدبية عند تينيانوف شبيهة بالعلم الصوري.

ولكي نوضح هذه النقطة نقول على سبيل المثال أنه إذا كانت العلاقات الشكلية لا تتحقق إلا بفضل التراكيب في نظام الأثر، فإن التجريد الشكلي، إنما يضطلع فقط بدراسة الصور باعتبارها فناً يتم بواسطة اللغة. على الرغم من أن الصور المجردة لسائر العلاقات الأدبية قد صدرت أساساً من محتوى فني معين، ومن ثم فإن هذه الصور الأدبية إنما توصلنا إليها عن طريق تجريد العلاقات الأدبية وتفريغها من محتواها الفني، وعزلها عن مضمونها الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي. فلقد انفصلت مجردات العلاقات وصورها الفارغة فأصبحت عارية تماماً من محتواها الدينامي الذي صدرت عنه في بادئ الأمر.

وعلى ضوء هذا الفهم نتمكن من معرفة الخواص العامة للمنهج الشكلي الذي يستخدمه الناقد أو الباحث في دراسة العلاقات الأدبية. فالأثر على هذا النحو، ندركه متحققاً في فوق المشخصات الأدبية عن طريق عملية التجريد الشكلي، حين يدرس الصور بصفة كلية مجردة عن محتوياتها الإنسانية، وحين يحاول تفريغها عن مضمونها المكاني ومحتواها الشخصي. هذه المهمة التي يضطلع بها الباحث الشكلي تشبه مهمة الرسام في عمله حين يجرد مكاناً معيناً عن محتواه.

ومن هذه المماثلة بين التجريد الذي يقوم به الرسام ، والتجريد الذي يقوم به الباحث أو الناقد الشكلي نستطيع أن نتعرف على طبيعة المنهج الشكلي . فهو يعتبر الأثر عدداً من المجردات المنفصلة ، ومتفاضلة بعد تفريغها عن محتوياته فالصور الفارغة عن كل مضمون اجتماعي وإنساني تجردت عن فحوى الكاتب والجماعة التي يرتبط بها ، تاريخياً أو ثقافياً أو اجتماعياً فهو إذن يجرد الأثر الأدبي عن عناصره المجتمعة ، وينظر إليه على أنه صور مفرغة . فالباحث الشكلي إذن ينظر إلى الأدب على أنه تجريد يتألف من عناصر وعلاقات وأنماط لغوية وشكلية .

تلك هي صور العلاقات الأدبية عند الاتجاه الشكلي حيث يفرغها من مضمونها السيكولوجي وأصولها الذاتية أو الشعورية ومحتوياتها التجريبية . أما مجال هذه الصور الفارغة ، فهي إما أن تكون الشعر أو الأقصوصة أو الحكاية الشعبية أو الرواية فهذه أجناس أدبية عامة يدرسها الباحث الشكلي من زاوية شكلها البنائي الذي يتضمن مجموعة من العناصر الجزئية ، كشخصية بطل القصة ودوره بالنسبة لشخصيات أخرى . بمعنى أن تلك العناصر هي التي تشكل المادة التي تدخل في إطار تلك الصورة أو العلاقات الأدبية .

فالقصة مثلاً ، جنس أدبي ، من وجهة النظر الشكلية عند تينيانوف أو بروب ، تعد مجموعة من الصور الفارغة المكونة من عدد من الأشخاص أو الأحداث ، دون النظر إلى واقع تلك الأشخاص الذي يعبرون عن مضمون القصة .

والشكلية وفق هذا المفهوم كان لها دورها في الدراسات النقدية المعاصرة ، حيث درس النقاد طبيعة العلاقات الأدبية على ضوء مقولة الشكل الخارجي ، والشكل الداخلي ، ومقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون ، وغيرهما من المقولات التي أضافوها وطوروها فيما بعد .

وإلى جانب مساهمة الشكلية في بناء أسس الدراسات الأدبية في فرنسا ، نجد صداها في الدراسات الأدبية في ألمانيا كما نجد صداها في الدراسات الأدبية في انجلترا حيث استعان بها كبار الباحثين الذي أخذوا بفكرة استقلال البنية الأدبية التي نمت وذاعت عند البنائيين بوجه خاص وعند الشكليين بوجه عام .

جملة القول أن الشكلية ، تعتبر في أساسها نزعة علمية تسعى لإنشاء علم للأدب الخالص الذي هو علم تجريدي ، كما أنه علم تفسيري ، يقوم بهما الباحث الشكلي عند دراسته لصور العلاقات الأدبية .

٣- والواقع أننا لو أردنا أن نوجه نقداً للشكليين لرأينا أنه يتمثل في وجود طابع شائع في أحاديث نقاد وباحثين هذا الاتجاه يتمثل في الميل دائماً نحو الأغراب والتجريد، والجنوح إلى استخدام التعابير النقدية المنغلقة التي يصعب فهمها بسهولة.

ولعل نقطة الضعف الشديدة التي تعاني منها الشكلية عن تينيانوف وبروب وتشومسكي، هي أنها تنظر إلى الأثر الأدبي على أنه صور فارغة من العلاقات الإنسانية. فهو يحيل الأثر إلى مجموعة عناصر وأجزاء مجردة منعزلة عن تيار الحياة النفسية والاجتماعية، بينما أننا لا نستطيع فهم الصور الأدبية في عزلها عن محتواها الإنساني والتاريخي. نظراً لأن هناك علاقة تبادلية بين الصور الأدبية والمحتوى حيث يؤثر مضمون الأثر في تحديد بنية الشكل، كما يكون لبنية الشكل وقعها في طبيعة المضمون. فكأن ذلك الاتجاه يحاول أن يبعدنا تماماً عن حركة الواقع الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي.

يقرر بروب في كتابه الشهير Morphologie du Conte الذي ظهر عام ١٩٢٧، أن المنهج الشكلي يهتم بصفة جوهرية، باكتشاف صورية العلاقة بين أجزاء الأثر بعضها ببعض، وعلاقة هذا الأجزاء بالكل باعتبار أن هذه الأجزاء، على علاقة تفاعل وظيفي مع ذلك الكل.

فهو يتناول الأثر من الجانب الشكلي المحض، وهذه الخاصية تكشف لنا عن اتجاه منهجه بوجه عام. أضف إلى ذلك أن الاتجاه لديه يدل على أنه يحاول بالفعل أن يعالج مشكلة دراسة الأثر عن طريق منهج شكلي، فهو يحاول أن يبرز لنا العناصر الشكلية للحكاية، ويتطرق إلى استقصاء جوانبها، وهذا واضح في إشاراته المختلفة، فهو يركز اهتمامه على وظائف الشخصيات وتقسيمها وتحديد ملامحها بواسطة أسمائها، أو الأفعال المسندة إليها من ناحية، ويحاول إجراء عملية تصنيف لها من ناحية أخرى، وفرضه الأساسي يتلخص في أن وظائف الشخصيات وتقسيمها يعتبر تقسيماً للحكاية نفسها، فهذا التقسيم على رأيه يقود الباحث إلى تصنيف أنماط أشكالالحكاية بوجه عام.

وبديهي أن بروب يدرس نوع الحكاية، عن طريق وظائف الشخصيات، وأنه لا يهتم بوظائفها إلا من حيث مدلولها في البناء العام للأثر، بصرف النظر عن الصفات التي تتميز بها الشخصية، لأنه يهتم بالإجابة على السؤال: ما هي وظيفة الشخصيات؟

فالاتجاه العام عند بروب كما هو واضح لديه، يدل على أنه يحاول النظر إلى الأثر باعتباره مجموعة من العناصر الشكلية المتماسكة تماسكاً منطقياً خاصاً، ليصل في النهاية إلى

اكتشاف القوانين العامة التي تحكم نظامه الداخلي، فهو يتقدم نحو الحكاية، للتعرف على وظائف الشخصيات وتقسيمها وعلاقتها بالبناء العام للحكاية، وبالتالي فإنه يعتمد على طريقة التحليل البنائي الشكلي.

والتحليل البنائي الشكلي لا تنفرد به مؤلفات بروب فحسب، بل هناك تلامذته وأتباعه الذين جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه ويضيفوا إليه ما يتفق وطبيعته، ويستخدمونه في تحليل الأثر القصصي، ومن هؤلاء بارت وتدروف وجريماس وغيرهم، هؤلاء قد حاولوا أن يتفهموا النصوص الأدبية على أنها نظام من العلاقات المنطقية. تجعل الباحث ينظر إلى النص نظرة وصفية وتحليلية، تهدف إلى اكتشاف المبدأ العام الذي يحكمها.

أما تدروف فقد اهتم بتحليل القصة أيضاً، وانطلق في دراسته من فرضية أساسية مؤداها: أن كل أثر قصصي معين له منطق داخلي خاص، وتحكمه مجموعة من النظم والعلاقات الخاصة فكل أثر قصصي على رأيه يتضمن هذه العلاقات والنظم الخاصة، وفي تحليله للأثر نفسه، نراه يهتم بالشخصيات من ناحية، وبالبعد الذي ينظر منه الراوي لأحداث القصة من ناحية أخرى.

وتناول كل من جريماس وتوماشفسكي وغيرهم من الباحثين مسألة شكل الأثر الأدبي ونظامه العام. وفي السنوات الأخيرة نال المنهج الشكلي اهتماماً كبيراً من الباحثين.

من ذلك يتضح لنا أننا بصدد حركة علمية لا سبيل إلى إنكارها، فإن هذه البحوث تحتم علينا النظر في منهاجهم، وآرائهم لنتبين منها خواصها العامة واتجاهاتها الرئيسية التي تغالي في النزعة الشكلية، وتقطع صلة الأثر بالمجتمع والتاريخ. وهي تعتمد في تحقيق ذلك على منهج الفروض المجردة، والمنهج التجريبي الحديث ومن ثم تكون مهمة الباحث في هذا المجال هي التوصل إلى تلك العلاقة الموضوعية التي توجد بين العناصر البنائية للأثر، والنظرية التي تحدد الإطار التصوري للباحث. فالفكرة العامة التي جعلت بروب يهتم أكثر الاهتمام بدراسة الحكايات، هي التي وجهت بحثه، وصبغته بالصبغة الشكلية. فهو يبحث - كما أوضحنا - في جملة العناصر البنائية Elements structures المكونة للحكاية، واكتشاف دلالتها الشكلية. لهذا يعطي بروب لوظيفة الشخصيات اهتماماً خاصاً. فعلى رأيه أن الأسماء والصفات تتغير من أثر لآخر. أما وظيفة الشخصيات فهي ثابتة عادة، ولا تتغير إلى في أحوال نادرة وإن كانت الشخصيات تختلف من حكاية لأخرى.

من المؤكد أن بروب، علم من أعلام البنائية الشكلية المبرزين، ومن المؤكد أيضاً أنه صاحب فتح جديد، وأنه أحد مؤسسي الاتجاه الشكلي. حاول أن يعالج مشكلة العلاقات الداخلية للأثر ويوضح مبادئها العامة على ضوء نظرة علمية محددة. غير أن هذا الاتجاه لا يخلو من أخطاء منهجية بارزة. فبروب يرى أن الأثر الأدبي يتألف من ثلاثة عناصر أساسية (وظائف الشخصيات، تكرار الوظائف، توزيع الوظائف)، تعمل في نطاق هذه المستويات، فالأثر يبدو في نظره مجموعة من الوحدات البنائية المستقلة بذاتها. وقد يكون هذا صحيحاً على ضوء النظرة المنطقية للأثر، ولكن هذا التقسيم الدقيق قد أحال الأثر إلى شيء ذي خصائص معينة يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص.

فالمسألة تبدو وكأنها تعليل بالخصائص الشكلية. وهذا التعليل هو النتيجة المنطقية لمقدماته. ونحن لم نزد على أننا قد أوضحناها. وبديهي أن التعليل بالخصائص الشكلية لا يتفق والدعوة البنائية الدينامية. التي تنظر إلى الأثر الأدبي نظرة شاملة (على مستوى البناء والمحتوى) تتفق وخصائصه الفنية. أما البنائية الشكلية فتضخم من قيمة العناصر الشكلية وتحاول عزلها عن علاقتها المنطقية مع المحتوى.

ومع هذا كان بروب في بحثه مثالاً للباحث ذي المنهج التجريبي فلديه فكرة عامة، وهذه الفكرة وجهت ملاحظاته التجريبية. فهو قد وضع عدداً من الفروض ثم حاول اختبارها بواسطة الدراسة التجريبية. هذا إلى جانب أنه قد حاول معالجة مشكلة نوع الحكاية كأجزاء مرتبطة بالكل. فقدم لنا بحثه الذي يدور حول الحكايات الشعبية، وهذه الحقيقة نفسها هي السبب في أننا نلح إلحاحاً شديداً على النظر في منهجه.

أنه قد دعا إلى وجوب تحليل الأثر على ضوء عناصره الداخلية، وعلى هذا الأساس. دعا إلى إرجاع مظاهر العناصر البنائية إلى عدد من الوحدات المرتبطة بالبناء الكلي للأثر، والقضية بهذا الوضع مقبولة، لكن محاولة تعليل الشكل بالشكل مع عزله عن المحتوى أمر غير مقبول لأنه مليئ بمظاهر التعسف والنزعة الآلية في وقت معاً. فهو يفسر العناصر الداخلية للشكل بإرجاعها إلى الشكل نفسه، بغض النظر عما يتضمنه محتوى الأثر، ومن هنا قلنا أن محاولته فيها الكثير من التعسف.

فإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة، ألفينا الإجابة الشافية في طريقة فهمه للأثر. فهو يفهم الأثر على أنه مجموعة من العناصر الشكلية، دون أن يحدثنا عن الجانب الآخر،

بحيث أصبح التعليل غير كلي أو شامل، بل أصبح له طابع ثباتي تحليلي.

أضف إلى هذا خطأ منهجياً آخر، وهو أن هذا الاتجاه يعتمد في بحوثه على تصنيف أنماط القصص. وأنماط العناصر الشكلية، بحيث نستخلص من هذه البحوث أن الآثار الأدبية أصناف، ونحن هنا بازاء صنف منهم، ويمتاز هذا التصنيف بمجموعة من المظاهر يصطبغ بها الأثر ويمكن أن نجمعها تحت مجال أفعال الشخصيات (مثل مجال أفعال الأميرة. مجال أفعال البطل . . . الخ) كما هو الحال في دراسته للحكايات. والتصنيف الذي قام به بروب، لا يزيد على تجميع الظاهرات المتشابهة في مجموعات أما ما وراء هذه الظاهرات نفسها، فهذا ما لم يتقدم إليه بروب، بمعنى أنه يصف لنا الظواهر دون تفسيرها، ودليل ذلك أن هذا الاتجاه لا يعترف بوجود بنيات عامة خارجية تؤثر على البنى الأدبية، ويرفض تعليل العناصر البنائية الخاصة عن طريق ربطها بالبنى الكلية للمجتمع. بحجة أن البنى الأدبية في حال استقلال عن البنى الاجتماعية العامة.

إذا كان منهج بروب أو تدوروف قد بحث الحكاية أو القصة بمنهج شكلي وصفي، ذو نظرة أحادية الجانب، فإن منهج جولدمان في الحديث عن الأدب بوجه عام والرواية بوجه خاص، نستخلص منه نظرة شاملة للأثر. وبأن الطريق لفهمه وتفسيره لا يكون بتفتيت جوانبه. ثم عقد الصلة بين أجزائه، فالبناء من حيث هو جانب في الأثر ليس له وجود إلا بالأثر ككل. فنظامه الداخلي مرتبط بصورة معينة بالنظام الجماعي العام. وهذا الارتباط يتم في شكل افتراض عام مؤداه، أن التحولات التي تعتري البنى الفكرية والثقافية على صلة دائمة بتحولات البنى الاجتماعية ومعنى هذا أن هذا الاتجاه يرجع التحولات الثقافية والأدبية إلى تحولات البنى الكلية للمجتمع. فالبحث عند أصحاب هذا الاتجاه متجه نحو دراسة علل التغيرات التي تطرأ على الأشكال الأدبية بواسطة ربطه بالإطار العام Cadre General للمجتمع.

فقد اعتمد جولدمان نفسه في تحليله للبناء الروائي على المنهج البنائي، من ناحية، والمنهج السوسيولوجي من ناحية أخرى. فهو قد أخذ بالفكرة القائلة بأن الأثر الأدبي نمط بنائي يحتوي على مجموعة من العلاقات المنطقية الخاصة، وهو بذلك متفق مع البنائية الشكلية. أما الحديث عن تعليل تطور هذا البناء فالأمر يختلف تماماً. فعلى حين الأثر الأدبي عند بروب نظام من العلاقات المستقلة يتألف من شكل فارغ نراه عند جولدمان يتألف من عنصري البناء والمحتوى باعتبارهما كلاً غير منفصل، وإن هذا الكل على علاقة

دينامية بالحياة الاجتماعية وبأبعادها المختلفة .

مجمل القول ، إذا أردنا أن نحدد منهج جولدمان في دراسته للنوع الأدبي ، قلنا أنه يعتمد على التحليل البنائي من ناحية ، والتحليل السوسيولوجي ، من ناحية أخرى . ومن هذا المنهج نستطيع أن ندرك صفة كاملية .

ولنقصد الآن إلى دراسات أخرى معاصرة متجهاً إلى دراسة القصة ، مثل دراسة رينيه جودن وعبد الحميد يونس ودراسة شكري عياد وغيرهم .

ولننظر أولاً في محاولة جودن .

أراد جودن أن يتعرف على ظاهرة اختفاء شكل القصة القصيرة في الأدب الفرنسي الحديث ، ولم يقصد في وضوح منذ البداية إلى النظر في ديناميات الظاهرة ، وقد كان من أثر ذلك ما نجده في تعليله للظاهرة التي يرجعها للقارئ حيناً . وإلى الناشر في حين آخر . فالأول أصبح لا يرغب في قراءة أثر يتألف من أقاصيص ذات أحداث مستقلة ، فذلك الشكل الفني يجعله يتتبع عادة حوادث جديدة يتركها في اللحظة التي بدأ يهتم بها ، لهذا يفضل قراءة الرواية ، فهي تتيح له فرصة تأمل الأحداث ، والرجوع إليها عندما يتوقف عن متابعتها . وكان من أثره أيضاً أن نراه يتحدث عن عدم قبول الناشر لهذا النوع من المؤلفات ، نظراً لأنها لا تجد رواجاً في سوق الأدب .

ويتطرق جودن في معظم أجزاء الدراسة إلى تطور البناء الفني للقصة القصيرة ، ويتحدث عنه دون تخصيص ، فهو حين نراه يتحدث عن تطور الشكل في بداية القرن العشرين نجده يرجع هذا التطور إلى النظام الداخلي لهذا الشكل الفني ، بينما نلاحظ أنه قد بدأ بملاحظة الواقع نفسه ، فهو لم يحدد ما إذا كان يريد أن يتحدث عن ظاهرة اختفاء القصة القصيرة من حيث هي ظاهرة ثقافية اجتماعية ، وأنها مظهر من مظاهر التحول الحضاري الذي طرأ على المجتمع الفرنسي المعاصر -وهنا لا يجب النظر إلى شكل القصة القصيرة كشكل مستقل عن التطورات التي تعتري بنية الواقع . فالقارئ والناشر لا يفضلان هذا الشكل الأدبي لأسباب تكمن في البنى العامة للمجتمع ، وفي البنية النفسية للكاتب ، لا في مميزات ذلك الشكل الأدبي نفسه .

لقد بدأ جودن بحثه من الملاحظة التجريبية ، لكنه لم يتخذ منها جسراً ، يحقق له دوام الاتصال بالواقع للوصول إلى ديناميات الظاهرة التي حددها . فإذا لم يرد الباحث أن يتحدث

في هذا المجال، وأراد أن يتحدث في مجال الشكل باعتباره مجموعة من العلاقات والعناصر المترابطة ترابطاً منطقياً داخلياً، فعليه حتماً أن يخص بالذكر وظائف الشخصيات ومستوى السرد والحدث ويترك جانباً، مشاهدة الواقع، ولكن يبدو أن الخلط بينهما عند جودن يرجع إلى مصادر لم يصرح بها في بحثه. حقاً أنه قصد في البداية إلى الظاهرة موضوع بحثه مباشرة، وأعطى ملاحظات عابرة على بعض قوائم النشر، وموقف القارئ من هذا الشكل القصصي، ولكنه لم ينتفع كثيراً بهذا البداية، فهو قد اعتمد على خصائص البناء الفني للقصة، لتفسير الظاهرة، وهو بذلك لا يختلف كثيراً عن موقف أصحاب البنائية الشكلية. فقد اعتبر الشكل وسيلة إلى التفسير، ومن ثمة فقد صنف القصة إلى نوعين من القصص: الخيالي، والواقعي، كما صنف الشكل إلى قصة قصيرة، وقصة طويلة. والتصنيف لا يعتبر سوى مرحلة أولية في البحث، أما التفسير فهو الهدف الجوهري لكل بحث علمي.

أما عبد الحميد يونس فقد اهتم بدراسة تطور شكل القصة القصيرة الحديثة، واضطر لهذا الأمر أن يتبع ذلك التطور عند فريق من القصاصين البارزين عن طريق الاستعانة ببعض نصوصهم القصصية حيناً وحياتهم الخاصة حيناً أخر. فهو يتقدم نحو التعرف على الأسلوب الخاص بالقاص ليقدم لنا مميزاته العامة، عن طريق عدد من الملاحظات العابرة على آثاره القصصية. وهو يعمد إلى عرض ملاحظاته هذه دون أن يقرنها بفرض أو تساؤلات معينة ليوجهها نحو غاية أو هدف معين، على نحو يوضح لنا أننا بصدد نمط من أنماط الدراسات التقليدية فلننظر كيف قسم الباحث دراسته: في الفصل الأول نراه يتحدث عن القصة في التراث، وفي الفصل الثاني نراه يتحدث عن الكلاسيكية الجديدة من ناحية، ثم يعقد بعد ذلك فصلاً لعدد معين من القصاصين من ناحية أخرى. تلك هي التقسيمات التي أجراها يونس في بحثه عن القصة القصيرة، ومما لا شك فيه أنه قد عني كل العناية بالإبانة عن تطور البنية الفنية لهذا النوع القصصي في الأدب العربي الحديث كما حدد بدقة جوانب هذا التطور عند كل قصاص من القصاصين الذين تناولهم، والملاحظ أن كل نظراته في هذا الصدد مصبوغة بالصبغة الترابطية بوجه عام. ومن مظاهر ذلك، منهجه لتصور القصة والواقع، فهو قد وجه اهتمامه نحو تعليل جزئيات المجالين، حيث قصد مباشرة إلى القاص وسيرته الخاصة، وحاول أن يلتمس فيها مظاهر تعليل أسلوبه. في حين أن مؤثرات التيارات الثقافية، والإطار العام للمجتمع لم يكن لهما دور بارز في تكوين وتشكيل البنى الفنية للأثر القصصي.

ولنا بعد ذلك أن نتساءل ، وما قيمة هذا كله في حدود تفسير تطور الشكل القصصي؟ أنه خارج التفسير ، فلم يوضح لنا كيف يتم هذا التطور في بنية الواقع ، أو في البنية النفسية للقاص نفسه.

المراجع

Propp, F., Morphologie du conte, Paris, 1970.

Todorov, t., les genrs des discouts, Paris, 1968.

- = =, Rechrche semantique, Paris, 1970.

Goden, R. lanouvelle francaise, Paris, 1970.

د. عبد الحميد يونس ، القصة القصيرة الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

د. شكري عياد ، القصة القصيرة في مصر ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

المنهج الاجتماعي

١ - نستطيع أن نتساءل : ما الأدب؟ وهل ندرسه كظاهرة طبيعية كما درسه "تين" أم ندرسه على أساس أنه ظاهرة اجتماعية تاريخية ، في ضوء العلاقات الفردية-الاجتماعية من جهة ، والعلاقات الجمالية من جهة أخرى؟ وهل تدخل أحداث حياة الكاتب ضمن تلك الدراسة أم أن هناك منطق سوسيولوجي يرسم إطار الظاهرة الأدبية ويحدد مسارها؟ وعلى أي نحو يمكن دراسة الأدب دراسة سوسيولوجية؟ في الرد على هذه التساؤلات نقول : "إن الأدب هو بالتأكيد "فن التعبير" عن التجارب البشرية وفق شروط أدبية معينة . ولا نقصد بالشروط الأدبية هنا معناها الميتافيزيقي الواسع . إنما نقصد به تلك الشروط التي تخضع لها الآثار الفنية في مرحلة تاريخية معينة . فالآثار التي لا تخضع لهذه الشروط الأدبية لا تعتبر فناً بكل ما تحمله هذه اللفظة من معنى إبداعي وإنساني ، فلا يصح الأثر فناً إلا إذا فهمناه فناً مشروطاً بشروط جمالية وتاريخية معنية . وبناء على ذلك ينبغي أن نؤكد أولاً على أن كل شرط أدبي لا بد أن يكون مرتبطاً بمراحل تاريخية وثقافية معينة .

وعلى هذا الأساس يستطيع الباحث أو الناقد أن يستبعد الآثار التي لا تخضع لتلك الشروط الأدبية نظراً لأنها غير متصلة بالتاريخ الأدبي بصورة من الصور . وما يعنينا من كل ذلك هو أن هناك آثار لا تدخل نطاق الأدب والتاريخ الأدبي لأنها آثار غير مرتبطة بالمعايير والأسس الفنية الشائعة في عصرها . ولعل السبب الذي من أجله نركز الانتباه على شروط قبول الآثار الأدبية هو أن تلك الشروط متصلة بتاريخ الفكر والثقافة عامة وبالتاريخ الأدبي خاصة .

استناداً إلى هذا المفهوم ، فإن النظرية الأدبية تتضمن في بعض جوانبها نظرة سوسيولوجية ومن ثم لا يمكن فهم الأدب إلا بمعناه الجمالي والتاريخي والنفسي والاجتماعي .

وعلى ضوء هذا التمهيد نستطيع أن نتوجه نحو دراسة المفهوم السوسيولوجي للأدب ،

حي لم يسجل لنا الأدب إلا خلاصة التاريخ الإنساني والاجتماعي كما يتمثل في أغلب الآثار الأدبية الهامة ، ومن ثم كانت تلك الآثار الأدبية رمزاً للحياة الاجتماعية والإنسانية بأبعادها المختلفة .

٢- ليست سوسيولوجيا الأدب ميداناً ثابتاً متعارفاً عليه منذ ظهوره كاتجاه من الاتجاهات النقدية ، إنما هو ميدان متطور . فقد ظهرت الدراسة فيه أول ما ظهرت في القرن التاسع عشر في كتابات (مدام دي ستيل) لتشير إلى دراسة الأدب من حيث علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية . ثم تطور أسسه ومفاهيمه حديثاً حيث تحدد شكل العلاقة بين الأدب والمجتمع وإليك لمحة عابرة لهذا التطور .

إن كانت مدام دي ستيل هي أول من حاول تأويل العلاقة بين الأدب والمجتمع ، من وجهة نظر شخصية مثالية . فإن كارل ماركس هو أول من أعطى تفسيراً موضوعياً للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، وعين لها موضوعاً داخل مجموعة العلوم الاجتماعية ، واعتبر أن الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية ، وأن الكاتب يعبر في أعماقه عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي . ووافقه لوكاتش على مقدماته ، ولكنه لم يأخذ بالنتيجة التي انتهى إليها ، فاستخدم هذه المقدمات في دراسته المسماة "روايات بلزاك والمفهوم المادي للتاريخ" الذي أخذ به جولدمان في كتابه المسمى "من أجل سوسيولوجيا الرواية" . وفيه جعل موضوع الرواية مجالاً لإجراء بحوث على بنائها ، وعلاقة هذا البناء ببناء الوسط الاجتماعي الاقتصادي . فجولدمان ولوكاتش متفقان إذن على توجيه الرواية نحو الدراسة السوسيولوجية ، من حيث أن الأثر الروائي يعبر عن الفرد في وضعية هابطة أو متدهورة في مجتمع ذو قيم هابطة أيضاً . وبهذا المعنى لا يزال (لنهاردت وكاستيلا) يعالجان مشكلة الشكل الروائي حتى وقتنا هذا . ويذهبان إلى أن الرواية مرتبطة بالتاريخ البرجوازي الأوربي ، فتطور حياة هذه الطبقة في المجتمع الصناعي الحديث ارتبط بتطور القيم الاقتصادية التي أجرت تأثيراً معيناً على القيم الأدبية ، يتجلى بصورة معينة في تحول شكل الرواية الكلاسيكية ، ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر حتى خمسينات هذا القرن . وهذا الاتجاه يود ألا يقتصر سوسيولوجيا الأدب على بحث العلاقة بين مضمون الأثر والوقائع الاجتماعية والتاريخية فينشد أن يضم إليه بناء الأثر الفني أو الأدبي أيضاً . فينظر في الأثر نظرة كلية شاملة من داخل بناءه الداخلي الخاص وبناء الوسط الخارجي الذي نشأ فيه . ذلك من أجل تحديد مكان للمسألة الجمالية في مجال السوسيولوجيا ، لتجنب أخطاء البحوث

السابقة، التي كانت تعتمد على تحليل مضمون الأثر وربطه ببعض الوقائع الاجتماعية. فالاتجاه الحديث ينظر في العالم الخيالي للفرد المبدع، وفي الصور والمعاني وفي الشروط الأدبية بوجه عام، وعلاقة هذه الشروط بالأوضاع الاجتماعية السائدة. وبالجملة فقد امتدت سوسيولوجيا الأدب عند بعض المحدثين حتى شملت كافة عناصر الأثر.

والحديث عن سوسيولوجيا الأدب كاتجاه ضمن الاتجاهات النقدية المعاصرة لا يعني أنه اتجاه شائع في النظرية المعاصرة للأدب.

فالتصنيفات التي أجراها ويليك في دراسته عن الاتجاهات النقدية المعاصرة، توضح لنا أن النقد السوسيولوجي للأدب ليس له مكان في هذا التصنيف (النقد الماركسي، النقد النفسي التحليلي، النقد اللغوي والأسلوبي، الشكلية العضوية الجديدة التي تعتمد على النظرية البنائية، ثم أخيراً النقد الأسطوري والوجودي).

فهو تناول هذه الاتجاهات بوجه عام وركز اهتمامه على الاتجاه الشكلي والوجودي بوجه خاص، متجاهلاً الاتجاه السوسيولوجي الذي أصبح في المرحلة الراهنة حسب عبارة أحد النقاد نمطاً من الدراسات الحديثة التي تطمح أن يعترف بها داخل الجامعات المعاصرة.

إن ويليك قد استوحى تصنيفه بصور أساسية من وضع الاتجاهات النقدية الشائعة في الخمسينات، وهي المرحلة التي ظهر فيها عدد من الدراسات السوسيولوجية الماركسية، التي نراه يشير إليها إشارة عابرة ويطلق عليها اسم النقد الماركسي الذي يعتبر أن مفاهيمه أصبحت مفاهيم غير صالحة لتقديم أسس تتلاءم مع المشكلات الدينامية التي تطرحها الظواهر الأدبية الحديثة. فهو مثلاً يرى أن دراسة (جورج لوكاتش) للرواية التاريخية طريفة ونافعة، ولكنها لم تهتم بالقيم الأدبية ذاتها.

والواقع أن ذلك الرأي لا يخلو من تعسف نظراً لأن لوكاتش في دراسته للرواية التاريخية قد اهتم بصورة معينة بقضية القيم الأدبية. ويظهر هذا بوجه خاص عندما تناول مسألة الشكل الفني من خلال تركيزه على عدد من الشخصيات في روايات بلزاك. هذا إلى جانب أن (ويليك) قد أغفل دور التأثير الفعلي للماركسية الحديثة على الدراسات الأدبية والذي تزايد بوضوح في الستينات. فالمجلات الهامة في فرنسا تذكر اسم جولدمان كفيلسوف وعالم اجتماع في وقت معاً. وتشير إلى مؤلفاته في سوسيولوجيا الأدب ولا سيما مؤلفه الذائع الصيت "حول سوسيولوجيا الرواية" المنشور سنة ١٩٦٤.

ومن الجلي أن الدراسة السوسيولوجية للأدب حديثة نسبياً، وما زالت منجزاتها متواضعة حتى وقتنا هذا، ويمكن وصف هذا المجال بأنه وجهة نظر أو موقف معين تجاه الأدب، أكثر منه ميداناً معترفاً به ضمن ميادين الدراسة المستقلة التي لها أساليب بحث معترف بها. ووجهة النظر السوسيولوجية للأدب لا تتميز عن أية وجهة نظر أخرى، حيث تقف جنباً إلى جنب مع وجهات النظر المعيارية والميتافيزيقية، ذلك لأنها لا تستند إلى مصدر ذاتي. وإنما تحاول الاستناد إلى بعض مفاهيم النظرية الأدبية والفلسفية.

٣- ومن المعلوم أن العالم لم يحرم من التأملات السوسيولوجية قبل هذا القرن، ومن ذا ينكر آراء أفلاطون وأرسطو وتوما الاكويني. وآراء "مدام دي ستيل" وآراء كارل ماركس التي تناولت قضية العلاقة بين الأدب والمجتمع بشكل موضوعي محدد.

وكذلك آراء (جان جيو) التي اعتبرت، أن الأدب نشاط اجتماعي يعبر عن التكامل الاجتماعي. واعتبرت أيضاً أن الأدب العظيم يعد اجتماعياً بالضرورة. وأن الكاتب المنعزل يبدع دائماً فناً منحطاً. فهو (أي الأدب) له غاية اجتماعية بالضرورة، تتمثل في نزع الفرد من صميم ذاته، والتوحد بينه وبين غيره من الأفراد.

٤- فإذا انتقلنا إلى القرن العشرين وجدنا أن موضوع الصلة بين الأدب والمجتمع لا يزال يستأثر باهتمام الباحثين.

فأعمال (مزاتز ميهرج) (١٨٤٦-١٩١٦) في ألمانيا، (وجورج بليخانوف) (١٨٠٦-١٩١٨) في روسيا، المنطلقة من الآراء الماركسية للأدب بدون الالتزام بها التزاماً ضيقاً، فكلاً من "بليخانوف" و "ميهرج" يعترف باستقلال الأدب عن المجتمع استقلالاً نسبياً، ويعتقد بأن التحليل السوسيولوجي الماركسي يتميز بالموضوعية، والعلمية نظراً لأنه يستند إلى عدد من العوامل الاجتماعية المحددة للكاتب ومادته الأدبية.

وابتداء من ١٩٣٢ شاعت النظرة الموضوعية التي تطالب الكاتب من جهة أن يعيد إنتاج الواقع، وأن يكون واقعياً يصف المجتمع المعاصر وصفاً فاحصاً من جهة أخرى. فالأدب الذي نشأت في ظله الآراء الماركسية (أعني الأدب السوفياتي)، يعد من وجهة نظر منظريه تعبيراً عن ايديولوجية الطبقات.

ووجهة النظر الماركسية للفن والأدب انتشرت خارج روسيا في العشرينات، ووجدت

قبولاً كبيراً عند عدد من الباحثين والمفكرين في العديد من الأمم. ففي أمريكا مثلاً نجد (جرانفل مكس) الذي استطاع أن يقدم تفسيراً علمياً لطبيعة العلاقة بين بعض الطبقات الاجتماعية وعدد معين من الكتّاب الأمريكان في ثلاثينات هذا القرن.

أما في انجلترا فنجد كريستوفر كوريل (١٨٣٧-١٩٠٧) الذي وجه أعماله نحو نقد ثقافة الحضارة الفردية والحرية البرجوازية عن طريق الجمع بين التحليل السوسيولوجي والسيكولوجي والانثروبولوجي في وقت معاً. بينما نجد في ألمانيا جورج لوكاتش أحد المساهمين في بناء الاتجاه السوسيولوجي الحديث. فهو ناقد ماركسي يجمع بين المادية الجدلية ومصادرها المتعددة، ولديه معرفة عميقة بالأدب الألماني الحديث. وله دراسات عديدة نذكر من بينها "جوته وعصره" ١٩٤٧ و "الرواية التاريخية" ١٩٥٥ التي قدم لها تفسيراً سوسيولوجياً تاريخياً.

٥- وفي فرنسا نجد أعمال (لوسيان جولدمان) (١٩١٣-١٩٧٠) التي نالت من ذيوع الصيت ما لم تصل إليه مؤلفات أي ناقد سوسيولوجي آخر. كما حظيت بالكثير من الاهتمام من جانب العديد من المتخصصين وغير المتخصصين على أننا سنفصل القول في آرائه وموقفه النظري في موضع آخر من الدراسة. أما الآن فسنحاول التعرف على السمات العامة لذلك الاتجاه انطلاقاً من أعمال عدد من الباحثين والنقاد المعاصرين.

أجرى برسلون (Berselon) دراسة في عام ١٩٤١ لتحديد أنماط الأشخاص، التي تظهر في القصص المنشورة في المجلات الأمريكية الواسعة الانتشار.

وقد قصد الباحث من وراء تحديد أنماط الأشخاص، الوصول إلى اكتشاف طبيعة شكل العلاقة، بين الأغلبية المكونة من البيض البروتستانت والأقلية المكونة من الزنوج الأمريكان، واليوغسلاف، والمكسيكيون، وغيرهم.

وكانت نقطة البدء عند برسلون، هي ملاحظة شيوع سلوك التميز العنصري ضد جماعات الأقلية من قبل الجماعات ذو الأصل الانجلوسكسوني. ويظهر هذا السلوك في مجالات عديدة من مجالات الحياة الاجتماعية، في المطاعم، أو في الفنادق، أو في مجال الوظائف العامة. حيث تحصل جماعات الأغلبية على أفضل الأماكن والمراكز. بينما لا تتاح فرص لجماعات الأقلية. وقد حدد الباحث اتجاه عمله عن طريق طرحه عدد من الأسئلة منها: كيف تواجه الناس صورة جماعات الأقلية في قصص المجلات، الواسعة الانتشار؟ وكيف تصور هذه القصص جماعات الأقلية؟ ما هو شكل العلاقة بين جماعات الأقلية

وجماعات الأغلبية؟ في إجابته على هذه الأسئلة أو غيرها نـراه يعتمـد علـى تلخيص محتـوى القصص، لإبراز دور كل جماعة في العالم الفني الذي صـوره الكـاتب وسـماتهم الشـخصية، وأصولهم الاجتماعية، وما ينشدونه من غايات وتطلعات اجتماعية أو شخصية.

واهتم البرخت Albrecht بإجراء دراسة على نمط القيم الشائعة عند الأسرة كمـا تظهـر في المجلات ذات الجمهور الكبير، محـاولاً أن يختـبر الفـرض القـائل أن الأدب يعكـس القيـم الثقافية بوجه عام، وقيم الأسرة بوجـه خـاص. فذلـك يظهـر في سـلوك الـزوج والزوجـة في الحياة العائلية، لا سيما في شـكل العلاقـة بـين كـل منهمـا وفي الأسـس التـي يجـب أن تنبنـى عليها وفي دور القيـم الفرديـة، وفي الروابـط العاطفيـة، وفي تشـكيل العلاقـة بـين الزوجـين، وغيرها من القيم التي تحدد خصائص بنية الأسرة الأمريكية، التـي اسـتخلصها البـاحث مـن محتوى ١٨٩ قصة قصيرة، حيث كان يسـجل مجموعـة تصرفـات الأشـخاص مـن ناحيـة، ويقوم بعملية تلخيص للعقدة من ناحية أخرى، ويصـف الصـراع الأساسـي للقصـة أخيراً. وقد هـدف "ألـبرخت" مـن وراء هـذا إلـى إجـراء عمليـة تصنيـف للقيـم الشـائعة في القصـص والأفكار الرئيسة، والنهاية التي حددها الكاتب. وقد تم وضـع مجموعـة مـن القيـم السـائدة في الواقع الفعلي للمجتمع لاستخدامها كأساس للمقارنة بينها وبـين القيـم التـي اسـتخلصها من القصص القصيرة. وقد استطاع ألبرخت إثبات فرضه العام عـن طريـق اسـتخدام المنطـق والإحصاء وتحليل المحتوى الأدبي.

وعنـى فتحـي أبـو العنـين ببحـث صـورة الفــلاح المصــري في روايــات عبـد الرحمــن الشرقاوي وكانت نقطة البدء عنده هي الفرض القائل أن الأدب يعكس الحيـاة الاجتماعيـة. وقد حدد في البداية مجموعة خصائص معينة لحياة الفلاح في الواقـع عـن طريـق إجـراء عـدد مـن الإسـتبارات والاسـتخبارات التـي اسـتخدمها كأســاس للمقارنـة، بصــورة الفــلاح في الروايـات التـي حددهـا. مستعيناً في ذلـك بطريقـة تحليـل تصرفـات الأشـخاص، وعنــاصر الصـراع، والأفكـار الرئيسـية، وغيرهـا مـن المواضيـع التـي تتيـح لـه فرصــة التعـرف علــى مجموعة الخصائص التي حددها من واقع حياة الفلاح.

أجرى (هولاندر) دراسته على أنماط السلوك في الرواية السوفيتية معتمداً على التحليل الماركسي، الذي سمح له بصياغة نموذجين أدبيين لصورة البطل (البطـل الإيجـابي، والبطـل السلبي) الذي يستمد قيمه من قيـم المجتمـع، وبنـاءه العـام. فعـالم البطـل مستوحى بصـورة

معينة من الواقعية الاشتراكية التي تعتبر الإطار النظري الذي يجعل الفن والأدب موجه نحو أهداف أساسية يتبناها النظام السوفيتي . وهذا الإطار نفسه هو الذي استمد منه الباحث فروضه العامة . التي تتلخص في وجود أنماط معينة لشخصية البطل ، تتحدد على ضوء موقفه من القيم السائدة في المجتمع . وقد حاول هولاندر أن يحدد الخصائص العامة لصور البطل عن طريق تحليله ٣٥٦ رواية في الفترة بين (١٩٣٠ و ١٩٣٥) . وقد بلغ عدد خصائص البطل الإيجابي نحو أربعة عشر خاصية ، توصل إليها عن طريق استعمال منهج تحليل المحتوى ، وأسلوب دراسة الحالة . بحيث لم يهتم في عمله ببحث الأشكال الجمالية للرواية ، نظراً لأنه لم يحاول على الدوام الاستعانة بنظرية الأدب أو منهج النقد الأدبي . ولا يختلف الحال كثيراً في دراسة هرمان (Herman) على الأدب القصصي المنشور في مجلات المستعمرات الأصلية في أمريكا ، والتي كانت تهدف إلى التعرف على أشكال الأسر التي تعيش في هذه المستعمرات . واهتم بوجه خاص بشكل العلاقة بين الزوجين ، في ظل بيئة تتميز بالفردية نتيجة التحولات الصناعية التي ظهرت في المجتمع خلال الفترة بين (١٧٤١-١٧٩٤) . وقد أفترض أن هذه التحولات قد أثرت على العلاقة بين الزوجين بصورة معينة ، خاصة في مجال الحرية الفردية ، والروابط العاطفية .

هذه الدراسات كما هو واضح لنا تهتم بمحتوى الأثر الأدبي ، ومحتوى الواقع الاجتماعي ، والتاريخي . وهي بذلك تدفع الأدب نحو مفهوم الوثيقة ، أكثر من دفعه نحو مفهوم الأدب ذاته ، نظراً لغياب منهج النقد الأدبي عامة والثقافة الفنية خاصة .

من هذه اللمحة العابرة نستدل على شيء هام ، ألا وهو أن هذه البحوث أو مثيلتها في ميدان سوسيولوجيا الأدب تعتمد على منهج ناقص في تفسير الأدب . فهي تعتبر الأثر الأدبي مجموعة أجزاء ، فتنظر في جزء المضمون على حدة دون أن تدرك أن الأثر الأدبي كل عضوي متكامل ، وأن هذا الكل (البناء والمحتوى) الذي نسميه قصة أو رواية له خصوصية معينة لا يمكن إغفالها في أي الحالات . فهذه البحوث منصرفة إلى دراسة سلوك الشخصيات ، وأنماط العلاقات ، وسمات البطل . ولكن أين البناء الفني ، أو الإشكالية الجمالية في هذه البحوث؟ ليس لها مكان بالمرة .

قد يبدو من قولنا هذا أننا نلقي اللوم على أصحاب المناهج السوسيولوجية في تحليل الأدب ، بينما نبرئ أصحاب مناهج النقد الأدبي ذو الاتجاه الاجتماعي ، وهذا خطأ ، فأصحاب

هذا الاتجاه يعتمدون -في أغلب الحالات- على مناهج ناقصة في تحليل الظواهر الأدبية، إذ لم ينظموها مع عدد آخر من الظاهرات في حدود أسس دينامية معينة ولم يبدؤوا من الملاحظة التجريبية المدعمة بمنهج الفروض. فأصحاب هذا الاتجاه، وقد اختلطت لديهم الاتجاهات الجمالية بآثار النزعات السوسيولوجية، فهم يستعملون في بعض الأحيان مصطلحات العلوم الإنسانية في بحوثهم دون ربطها بمناهجها، ويعتقدون أنهم يفسرون الظواهر الأدبية بمجرد استعمالهم لمصطلح التفسير، بينما هم في الواقع، لا يتجاوزون حدود تجميع الظواهر وتسجيلها. وأبرز مثال لذلك دراسة غالي شكري المسماة "مقدمة في سوسيولوجية الرواية العربية المعاصرة" فما هو منهجه؟ هو منهج تحليلي وصفي، من الناحية الشكلية. فالباحث يكون بعض الملاحظات العابرة، ويعترض منها بعض الجوانب، أما الملاحظات ذاتها فمعظمها يتألف من تكديس أنماط من المعلومات غير الموجهة نحو هدف معين، لأن الباحث لم يحدد لنا من البداية عدداً من الفروض أو الأسئلة التي كان من الممكن أن تجعل من هذه الملاحظات العبرة ملاحظات علمية. ومن هنا كان بحثه مليئاً بالشطحات والعموميات. وهو يبدأ بالقول بأن الكاتب "نجيب محفوظ" قد توقف عن "العطاء للرواية العربية المعاصرة" وأن هناك جيل جديد من الروائيين "يتحدى الأنا والآخر" وأنه جيل يتذكر، وأن أعماله الروائية تتسم باليأس و"التجربة، ولحظة الحضور. ." وبهذه الكيفية واصلت الدراسة عملية تسجيل للملاحظات المألوفة في مجال الأدب الروائي، دون البحث عما وراء تلك الملاحظات، وكيفية حدوثها على نحو معين، أو التقدم نحو البحث عن العوامل التي شكلتها.

فالباحث منذ البداية وهو يعرض علينا معلومات من هذا النوع: "روايتنا الجديدة لم تنظر إلى المائتي عام التي مضت في تاريخ الإنسان العربي على أنها سنوات اليقظة، والتطور الاجتماعي، وإنما نظرت إلى هذه الحقبة الطويلة على أنها كانت فترة اختبار، لتخلفنا الحضاري المروع، وتقاليدنا غير الديموقراطية في أسلوب الحكم. ." وفي موضع آخر نرى الباحث يقول: "إن اليأس لدى الجيل الروائي الجديد لا يرادف العدمية ولا يقترب من أسوار الفوضوية الأوربية. فاليأس من الواقع هو دعوة إلى تغييره، فنياً ويضيف أن الرواية لم تعد حكاية طويلة، بطلها السرد الوصفي والتحليلي ولم تعد سيرة ذاتية، بطلها الاعتراف والذكريات، ولم تعد قصة بطلها التاريخ للعائلات والأجيال. ." هكذا تواصل الدراسة سردها للملاحظات العابرة، ومد القارئ بمعلومات لا تفيد في شيء؟ نظراً لأن الملاحظة لا تصبح علمية إلا إذا فسرت في ضوء عدد من الفروض، الأمر الذي يجعل من الملاحظة تكديس من الوقائع غير المفيدة.

إن الفكرة العامة التي جعلت الباحث يهتم أكثر الاهتمام بتلك الملاحظات الأدبية العابرة هي التي توجه بحثه وتصبغه بصبغة العموميات وتجعله ذو طابعاً تأملياً يخلو من التجريب. ولعل هذا هو السبب الذي جعل الدراسة، تخلو من النتائج. فلننظر إلى خاتمة البحث التي جاءت على هذا النحو: ولا شك أن صدمة الجديد متوقعة، ولكنها بالقطع، تختلف عن صدمة الزيف القاتلة لصاحبها على أية حال، وربما كانت الحكايات رغم التحرر الكامل في صياغتها، ورغم ما أحرزته من تحولات جوهرية في بناءها، من مرحلة "بداية ونهاية" إلى مرحلة "بلا بداية وبلا نهاية".

حاول الباحث أن يلقي الضوء على التحول الروائي بعد مرحلة ١٩٦٧. ولكن أغاله تحديد الظاهرة تحديداً دقيقاً جعله يتعسف في كثير من المواضيع إلى درجة لا شك أنها تعدم قيمة مثل هذه البحوث. وأبسط دليل على ذلك أنه لم يكن يقعد عن إلقاء عدد من الفروض. وهذا يعني أنه لم يقصد منذ البداية نحو شيء محدد، وفي ذلك خروج عن أبسط قواعد المنهج السوسيولوجي، انظر مثلاً إلى خصائص اللغة التي عولجت بها الدراسة، فالقارئ يجد مثل هذه الجمل والعبارات الإنشائية الطابع، التي تجعل وظيفة اللغة الوصف والتسجيل لا التفسير والتحديد: «وأقبلت الرواية الجديدة.. وحملقت بعيون كاتبها وقارئها في قلب الواقع وأحشائه»، «ظهور وانطفاء بعض الشموع التي استحثت نورها كله في الأربعينات»، «ولم تعد هناك مسافة موضوعية بيننا وبين ما يجري، لقد غرقنا في اليم، ولا منقذ». إن استعمال مثل هذه العبارات أو الجمل في أي مجال من مجالات البحث، يقوم بعملية تمييع للمعنى، ويجعله غامضاً، وهكذا عكس ما تطلبه لغة سوسيولوجيا الفكر أو الأدب، التي تتميز بالوصف والتفسير بمفردات دقيقة تعبر عن قصد الباحث بوضوح حين يتناول بالدراسة إحدى الظواهر السوسيولوجية الأدبية، هذا إلى جانب ضرورة استعمال المصطلحات الشائعة في هذا المجال، مثل "البطل المشكل"، "رؤية العالم"، "البناء التعبيري"، وغيرها من المصطلحات الحديثة التي يستعين بها الباحثون في الآونة الحاضرة، والتي تعبر عن ذلك التطور العلمي الذي اعترى نظرية سوسيولوجيا الأدب.

فإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة؟ ألفينا الإجابة الشافية في تصور الباحث وفهمه للسوسيولوجيا بوجه عام، والتفسير العلمي بوجه خاص. فهو يفهم أن السوسيولوجيا ميدان يعرض فيه الباحث كميات من المعلومات بدون فروض، وبدون مشاهدات تجريبية، وبدون مصطلحات خاصة، لهذا نرى تعليل الباحث، ضرب من التعليل اللفظي لا أكثر؟ وإذا كان

الأمر كذلك، فقد استحال ميدان سوسيولوجيا الأدب دعوة إلى اللاعلمية، فالظاهرة الأدبية لم يعد لها بنية اجتماعية محددة، ولم يعد لها تعليلاً ديناميـاً كلياً، بل أصبح التعليل بالألفاظ هو التعليل الأساسي. وهذا يجعلنا نذهب إلى القول أنه لا يجوز بأي حال من الأحوال أن ننسب هذه الدراسة أو مثيلها إلى ميدان السوسيولوجيا بوجه عام، وميدان سوسيولوجيا الأدب بوجه خاص. وربما وجدت مثل هذه الأعمال من ينصفها من النقاد لأنهم يفيدون منها بصورة معينة، أما الباحثون في سوسيولوجيا الأدب فلا يجدون منها فائدة تذكر.

أما (لويس عوض) فقد أجرى بحوثاً عديدة تهتم أساساً بإبراز تأثير الوسط الاجتماعي على الأثر الأدبي. فهو يحاول الربط بين الأدب والسياق الاجتماعي والتاريخي عن طريق الاستعانة بمنهج التفسير. فهو يرى أن الأدب نشاط لا ينفصل عن المجتمع، وأنه إحدى أدوات التعبير الاجتماعي. فهو قد اهتم بالعوامل المؤثرة على تطور الأدب، واهتم أيضاً بدراسة تاريخ الفكر المصري. وقد كان (عوض) متحمساً للمنهج التاريخي والاجتماعي لتعليل الصلة بين الأثر الأدبي، والمجتمع ليقضي على النزعات المثالية والميتافيزيقية التي توجد في النقد الأدبي، ليجعله أشد ميلاً إلى الملاحظة العلمية.

و (عوض) يرى أن وظيفة الأدب تتمثل في تجديد الحياة عن طريق الخلق وترقيتها، بمعنى أن يزيدها خصوبة وتطوراً، وهذا يشمل في رأيه المجتمع والإنسان نفسه فالخصائص الإنسانية العامة لها أولوية في نظره عن الخصائص الطبقية أو الفردية الخاصة. لهذا يتبنى وجهة النظر القائلة "الأدب في سبيل الحياة"، لا في سبيل المجتمع. والقول بأن الأدب في سبيل الحياة يتضمن الجانبين: الفردي والاجتماعي والفكري والمادي.

والتفسير الاجتماعي بالنسبة للكاتب يعني التشخيص، والتحليل لأثر البيئة على الفكر بوجه عام.

و (عوض) في تحليله للأثر نراه يوجه اهتمامه الرئيسي نحو مضمونه وحده، نظراً لأنه يعتبر أن المحتوى مقدم على البناء، أو يجب أن يكون كذلك، لأنه سبق في الوجود، من ناحية، ولأنه يحدد الشكل من ناحية أخرى.

واهتم محمود أمين العالم بإجراء دراسات على عدد من الأباء في النصف الأول من هذا القرن. وكانت نقطة البدء عنده فكرة أساسية مؤداها: أن الأدب للمجتمع، والتغير الاجتماعي. وأن مضمون الأثر هو الذي يستطيع وحده تحقيق هذه الغاية. ودفعته نزعته

الماركسية إلى محاولة صياغة آراء ماركس في الفن والأدب صياغة دقيقة، فاستطاع في دراساته أن يصل بهذا المفهوم إلى درجة مرضية من الدقة. إذ رأى أن مضمون الأثر الأدبي يعكس الواقع، ويعكس مواقف اجتماعية معينة، وأن البناء الفني ليس سوى تشكيلاً لهذا المضمون. ثم واصل البحث في مسألة النقد الاجتماعي الأدبي، ونال تحليل مضمون الأثر معظم دراساته. وكان يرجو على الدوام أن يضع هذا المفهوم في صيغ عامة، لكنه لم يبين لنا في دراساته كيف تنشأ هذه الصلة بين الأثر والمجتمع، وكيف يؤثر هذا الأخير على العناصر المكونة للأثر.

وأجرى عبد المنعم تليمة بحوثاً لتحديد طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمعات القديمة معتمداً في ذلك على التفسير المادي للتاريخ. فالظاهرة الأدبية، على رأيه لا يمكن فهمها إلا من زاوية ارتباطها بالعناصر الحضارية التي نشأت فيها، نظراً لأن هناك تشابك وتداخل بينها، وبين هذه العوامل التي إذا عزلت عن الظاهرة الأدبية أو الفنية. أصبحت هذه الأخيرة مسيرة وفق قوانين ذاتية، وذلك يؤدي على رأيه إلى تفسيرها تفسيراً داخلياً مغلقاً.

ورغم أن مجال اختصاص الباحث، الجمال الأدبي. إلا أننا نلاحظ أنه يحاول تعليل تطور الأشكال الأدبية من وجهة النظر التاريخية والفلسفية. الأمر الذي جعل الدراسة يطغى عليها الطابع التأملي من ناحية، والتقليدي من ناحية أخرى، اللذان نجدهما عادة عند علماء الجمال، عندما يتناولون المسائل الجمالية من وجهة النظر التاريخية.

واهتم عبد المحسن بدر بإجراء دراسة على نوعية الصلة بين الكاتب والواقع، وعني رجاء عيد ببحث قضية التزام الكاتب والناقد بقيم وبظروف المجتمع، دون أن يفقد استقلاله الذاتي.

والخطأ الذي وقع فيه هذا الاتجاه -كما ألمحنا سابقاً- أنه لم يستعن بالأسس النظرية والعملية السوسيولوجية في تفسير العلاقة بين الأثر والمجتمع كما هو الحال بالنسبة للباحثين في ميدان السوسيولوجيا حيث لم يستعينوا بالمعرفة النظرية والعملية للنقد الأدبي.

وقد أدى هذا الوضع إلى ضرورة ظهور منهج تكاملي جديد يعتمد على النظرية السوسيولوجية، والنظرية الأدبية في وقت معاً. ويتجه نحو دراسة العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الفني أو الأدبي، عن طريق تحليل البنى الأدبية أو الفنية، والبنى الاجتماعية. أو حسب عبارة جولدمان يبحث في العلاقة بين الوعي التجريبي لجماعة اجتماعية معينة، وبناء الشكل الأدبي. ويتخلى هذا الاتجاه عن الفرض التقليدي القائل بأن الأدب يعكس المجتمع، والأوضاع الاجتماعية، فهو يدفع الأدب بعيداً عن فكرة الصراع

الطبقي، ويجعله رمزاً للحياة الاجتماعية بكل أبعادها المختلفة.

وبفضل جهود جولدمان وإلقائها الضوء على المشكلة الجمالية السوسيولوجية، ظهر الاتجاه التكاملي الدينامي الذي ينظر إلى الأثر الأدبي أو الفني نظرة متماسكة لا تفتت وحدة المنطقية، ولا تعتبره كوسيلة مثلى للتعرف على الواقع الاجتماعي والتاريخي كما تفعل الدراسات التقليدية.

فهذا الاتجاه يؤسس وجهة نظره على جملة مبادئ نظرية أهمها أن الأدب يعد شكلاً من أشكال التعبير الذي يبرز رؤية متماسكة للعالم، ومن جهة أخرى إن رؤية العالم هذه ليست بظاهرة فردية ولكنها ظاهرة اجتماعية. وهي (أي رؤية العالم) تعد كمشهد غير متناقض، عناصره مترابطة ارتباطاً وثيقاً. ورؤية العالم كما يحددها جولدمان، هي نظام فكري. يفرض نفسه على جماعة اجتماعية معينة، تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة، وهو ما يطلق عليه مصطلح "طبقة اجتماعية".

ومعنى هذا أنه يحاول أن يربط بين الأثر والجماعة عوضاً عن ربطه بالفرد المبدع مباشرة. فهل معنى ذلك أنه يغض النظر عن الكاتب ودوره الإبداعي؟ الواقع أن جولدمان لا يقرر هذا، لأنه يعتبر أن بناء الأثر الأدبي يعبر عن شخصية الكاتب من ناحية والجماعة التي ينتمي إليها هذا الكاتب من ناحية أخرى. ومع ذلك يرى أن الجماعة وحدها هي التي تستطيع أن تنتج "رؤية متماسكة للعالم" وأن الكاتب يستطيع التعبير عن هذه الرؤية بكيفية معينة".

إن محاولة الربط بين الفرد المبدع والجماعة والأثر -هذا الثالوث- لا يلتقي إلا في إطار الإبداع الفني أو الأدبي على المستوى السوسيوثقافي. رغم ما يوجد أحياناً من تناقض بين مضمون الأثر وسلوك الفرد المبدع. لكن الوظيفة الموضوعية لسلوك الكاتب، لا تعتبر موضوعاً رئيسياً في هذا المجال.

فالباحث في هذا الاتجاه لا يهدف إلى اكتشاف دور الكاتب وسلوكه، بل يهدف إلى اكتشاف دلالات بناء الأثر.

فبناء الأثر، لا يعكس البناء الاجتماعي أو يعبر عن شخصية الكاتب فحسب، بل يبدو كواقعة لها دلالة موضوعية تتمثل في وجود وحدة بين الفرد والمجتمع تتم بطريقة دياليكتيكية في التاريخ.

وهذا يعني أن جولدمان يعتبر أن مسألة الشعور أو الوعي الفردي مرتبطة بصورة معينة بالشعور أوالوعي الاجتماعي. فالوعي الفردي يعتبر وحدة غير منفصلة عن الوعي الكلي للجماعة التي يرتبط بها الفرد، وفي هذا الصدد يذهب إلى القول أنه "لا يوجد في الواقع سوى وعي كلي لجماعة معينة من الأفراد وأنه لا يمكن فهم وعي الفرد إلا بواسطة فهم الوعي الكلي للأفراد المكونين للجماعة". ومعنى هذا أنه يرد وعي الفرد إلى البنى الفكرية الجماعية لا بنية الفكر الفردي، وبناءاً على هذا تصبح المواقف الفكرية أو الجمالية التي يتخذها الكاتب مصدرها الظروف الموضوعية. والبنى الكلية للمجتمع.

كيف نحدد وعي الكاتب على ضوء هذا الفهم تجاه التحولات الاجتماعية والتاريخية؟ هل نحدده من داخل بنيته الفكرية فحسب؟ أم نحدده على ضوء البنى الفكرية الجماعية والظروف العامة للمجتمع؟ كلا الرأيين له أشياع وأتباع من الباحثين أو الأفراد المبدعين. فعلى حين نرى بعض الاتجاهات النقدية أقرب ما تكون للأخذ بالرأي الأول. نرى الباحثين في مجال سوسيولوجيا الأدب أقرب ما يكون إلى الأخذ بالرأي الثاني. فما موقفنا بين هؤلاء؟

إن موقفنا العام من الدراسة، لا يتيح لنا الأخذ بفكرة اشتقاق الوعي من ذات الفرد، ويكاد يحتم علينا الأخذ بفكرة ارتباطه بالبنى الفكرية الجماعية والظروف العامة للمجتمع باعتبار أن وعي الفرد ليس بينة منفصلة عن البنى الكلية للجماعة، ففكره في الغالب ليس سوى مجموعة من التصورات التي ترتبط بصورة معينة بالكل الاجتماعي. لكن المسألة لا تزال أعقد من أن يبت فيها بهذه البساطة. فهي تمس مشكلة من أعقد المشكلات الاجتماعية النفسية، ألا وهي مشكلة تداخل عناصر الوعي المرتبط بالفرد من جهة، والجماعة من جهة أخرى؟

وبنية الوعي لا تأخذ طبيعة متجانسة عند الفئات أو الأفراد. وهذا القول رغم غموضه يمكن أن يعني لنا حقيقة هامة، لا القائلون بأن وعي الفرد مصدره البنى الفكرية الجماعية، ولا القائلون بأن وعي الفرد مصدره الفرد ذاته. فبنية بعض الفئات أو الأفراد في ظروف معينة تبدو شبه مستقلة عن الإطار العام للمجتمع، ولكنها مع ذلك مرتبطة بالظروف العامة للمجتمع بكيفية معينة.

على أن موقفنا هذا لا يعني أننا نرفض الفرضية القائلة بأن وعي الفرد أو الجماعة يخضع لشروط اجتماعية، ويستند إلى مصادر واقعية، وأن الوعي في كثير من الحالات نتاج

مباشر للواقع الاجتماعي، باعتبار أن ذلك الوعي لا يصدر من عدم، ولا يعمل في فراغ، فالفكر أو الاتجاهات الفكرية تعمل كلها في بنى اجتماعية معينة.

على أن مشكلة تحديد الوعي عند الفرد العادي ليست نفس المشكلة عند الفرد المبدع، وإن كان هذا الأخير يخضع لنفس الشروط الاجتماعية. ولكن هذه القضية ليست كل شيء في موضوع بحثنا، وإن كان هناك مشكلة أخرى مرتبطة بها كل الارتباط هي مشكلة ايديولوجية الكاتب وعلاقتها بالجماعة التي يشكل أحد أعضائها، وهي وإن بدت مجرد جانب من جوانب مشكلة تحديد وعي الفرد المبدع، إلا أنها على كل حال جديرة بأن تبحث.

ومن الجلي أن هذه المشكلات جميعاً متداخلة إلى حد أننا نراها من التشابك الذي يبعث الحيرة في نفس الباحث، فيتساءل من أين يمضي داخل هذا التيه العجيب، أمن داخل البناء الفكري والنفسي عند الفرد المبدع، أم من داخل البنى الفكرية والنفسية للجماعة التي يرتبط بها، أم من داخل الشكل الأدبي، وكيف نسلك في دروبه، وهي لا شك مفضية بعضها إلى بعض.

ومع ذلك فهذه الحيرة لا تلبث أن تزول، إذ يبدو لنا أن محور الموضوع بوجه عام مشكلة البنى الاجتماعية، وعلاقتها بالبنى النفسية والفكرية عند الكاتب، وعلاقة هذه الجوانب بتحديد شكل الأثر الأدبي، ومن خلاله يمكن أن نصف البناء الفكري والنفسي بأنه متغير في جانب منه، وأنه مرتبط بالظروف والبنى العامة بكيفية معينة.

والنظر إلى البنى الاجتماعية هذه النظرة، معناه أننا نجعل من الظروف الموضوعية إطاراً يحدد في أغلب الحالات - ممارسات الفرد المبدع وتجاربه، ومعرفته، كما يحدد مواقفه الفكرية أو الجمالية بصورة غير مباشرة.

٦ ـ والدراسة السوسيولوجية للأدب في المرحلة الراهنة تنطلق من البحث في الدلالات الموضوعية للأثر، التي يصل إليها الباحث عن طريق تحليل النص، تحليلاً جدلياً على ضوء مفهوم البنى ذات الدلالة الشائع في ميدان تلك الدراسات. ونحن نقصد هنا دراسات الناقد الفرنسي المعاصر "لوسيان جولدمان" التي ظهرت في بداية الستينات من هذا القرن.

وهذه الدراسات تهتم بصفة أساسية بالأثر وعلاقته برؤية معينة للعالم، فالأثر وفق هذا المفهوم يبدو كشكل بنائي يعبر عن موقف معين لجماعة معينة إزاء حركة التاريخ، وهذا يعني أن بناء الأثر يتضمن عناصر دينامية ترتبط بسلوك وفكر هذه الجماعة.

والتحليل السوسيولوجي يعطي للأثر أهمية خاصة، وهذه الأهمية تنبع أساساً من خصوصيته الفنية ومن دلالاته الموضوعية التي عن طريقها يتمكن الباحث من تحديد نقطة البدء في دراسته.

وهذا التحليل رغم أهميته الخاصة إلا أنه لا يستطيع الكشف عن كافة الدلالات التي يتضمنها الأثر الأدبي نظراً لتعددها وتنوعه في وقت معاً.

والعلة في زيادة اهتمام الباحث بالكشف عن الدلالة السوسيولوجية للنص الأدبي تتمثل في زيادة الوعي بالبعد الاجتماعي للفن والأدب من جهة وزيادة حدة الصراعات الاجتماعية والسياسية في العالم من جهة أخرى وأخيراً بروز العديد من التطورات في مجال العلوم الإنسانية.

٧- والتحليل السوسيولوجي للأثر يستطيع أن يلقي بعضاً من الضوء على طبيعة العلاقات بين البينات الثقافية والاجتماعية، بحيث يمكن أن يزيد من فهمنا لعملية الاتصال الاجتماعي والتغير الثقافي، فالفرد المبدع يملك حساسية خاصة تجاه ما يعتري البناء الاجتماعي من تحول وتطور. ومن المحقق أن أثره الأدبي سوف يعبر لنا عن هذه الحساسية بصورة معينة، ولهذا فإننا نحس من خلال لغته وبنياته الفنية بالتطور والتحول الذي يعتري الواقع الاجتماعي.

ولتحليل الأثر الأدبي تحليلاً سوسيولوجياً ينبغي على الباحث أن يستعين ببعض الفروض والأسس المنهجية الشائعة في هذا المجال. ويمكن أن نذكر في هذا الصدد العديد من الأسس والفروض النظرية لتحليل طبيعة العلاقة بين الآثار الأدبية من جهة والحياة الاجتماعية من جهة أخرى، ذلك مثل الفرض القائل بأن الأدب يعكس المجتمع. أو الفرض القائل أن الأدب يشكل ويؤثر على المجتمع أو الفرض القائل بأن الأدب يقوم بتبرير وتدعيم النظام الاجتماعي.

٨- وفكرة الأدب يعكس المجتمع، فكرة قديمة قدم المفهوم الأفلاطوني لفكرة المحاكاة في الفن، والتطبيق المنهجي لهذه الفكرة لم يبدأ سوى في عام ١٨٠٠ في دراسة "مدام دي ستيل" (M. De Stail) التي نظرت إلى الأدب من زاوية علاقته بالمؤسسات الاجتماعية عن طريق عدد من التأويلات الاجتماعية والتاريخية في العديد من البلدان الأوربية، ووجهة نظر الكاتبة كانت مؤسسة على عدد من الافتراضات الشخصية والمثالية في وقت معاً.

ومع ظهور كتابات كارل ماركس ابتداء من عام ١٨٤٥، ظهرت تفاسير موضوعية تعتمد على تحليل الصلة بين الأدب والمجتمع على ضوء مصطلحات اجتماعية وتاريخية

عوضاً عن المصطلحات الشخصية التي كانت منتشرة من قبل .

ونظرية الانعكاس قد اهتمت بفكرة الحتمية الاجتماعية والتاريخية عوضاً عن فكرة الإلهام الشخصي للكاتب ، و أصبحت فيما بعد تمثل اتجاهاً واسعاً في العديد من أعمال الباحثين والنقاد في مجالات عديدة من مجالات الفكر والأدب .

وقد مهدت هذه النظرية لظهور التحليل السوسيولوجي للأدب . نظراً لأن دعاتها قد حملوا على الدراسات الأدبية التي تجعل من المبادئ الأدبية قيماً مطلقة ، بدلاً من النظر إليها نظرة علمية محددة باعتبارها قيماً نسبية تاريخية . والأدب في ظل هذه النظرية يتوقف على الأحوال الاقتصادية والظروف الموضوعية للمجتمع ، فكل طريقة من طرق الإنتاج تقترن ببعض العلاقات الطبقية التي تولد مجموعة من الوقائع الاجتماعية تتسبب في ظهور أفكار وعواطف محددة ترتبط بالمعايير والقيم الفنية والأدبية السائدة في العصر .

والنظرية لا تقتصر على القول بأن الأدب يعكس المجتمع والعلاقات الإنتاجية ، ويتغير بتغيره ، بل هي تقرر أيضاً أن أدب كل مجتمع معين يتطور بحسب تطور الوضع الاجتماعي الطبقي . لهذا تذهب هذه النظرية إلى القول بأن كل أدب هو بالضرورة أدب طبقي ، لأنه انعكاس بصورة مباشرة لفكر الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب . فهو يستمد أفكاره من تلك العلاقات العملية التي تنبنى عليها حالته الاجتماعية فالفكر الإبداعي وغير الإبداعي يبدو وفق هذا الرأي ، نتاجاً لمرحلة اقتصادية واجتماعية معينة في لحظة تاريخية محددة . وهذا يعني أن الوضع الاقتصادي العام هو الذي يحدد الأفكار والقيم الأدبية ، وهو الذي يخلع عليها كل ما لها من معنى ودلالة .

ولو نظرنا إلى تاريخ المجتمعات - حسب رأي هذه النظرية - لوجدنا أن الأفكار والمبادئ الأدبية قد اختلفت من شعب لآخر ، ومن حقبة إلى أخرى بحيث أن التناقض ليكاد يبدو بمظهر الحقيقة الوحيدة التي لا تتغير ، فليس في مجال الفن والأدب معايير أو قيم نهائية مطلقة ، لأنه ليس ثمة قيم ثابتة لا تقبل التغير . فالقيم الجمالية في صميمها نسبية وتعكس ما يطرأ على الوقائع المادية من تغيرات أو تطورات . ومن هنا فإن تغير طرق الإنتاج لا بد أن يفضي إلى تغير مماثل في المعايير والقيم الجمالية .

ومعنى هذا إن نظرية الانعكاس قد حاولت أن تدرس الظاهرة الأدبية دراسة علمية وأن توضح لنا طبيعة العلاقة بين الظاهرة الأدبية وبين الوضع الاقتصادي للمجتمع ، كما

أنها استطاعت تأكيد الطابع النسبي للمعايير الأدبية ، فضلاً عن أنها قد حاولت أن تفسرها على أساس اجتماعي واقتصادي .

وقد طبقت هذه النظرية من قبل رجال الاجتماع ومؤرخي الاجتماع والأدب إلى جانب عدد كبير من نقاد الفن والأدب . ويمكن الاستعانة بالفرض الذي تطرحه هذه النظرية في دراسة حياة القبائل العربية القديمة انطلاقاً من شعرهم التقليدي ، فقد تبدو العادات والمعتقدات في قصائدهم غير مختلفة عن تلك المعتقدات الشائعة في واقع حياتهم . ولعل الأمر يختلف عندما ندرس أدب مجتمع ذو حضارة وثقافة معقدة ذلك أنه من الصعق تحقيق هذا الفرض في ظل آثار أدبية ذات بناء معقد .

والأدب على ضوء هذه النظرية يبدو كمظاهر للتغيرات الاجتماعية والثقافية وليس كأسباب لها . والملاحظ بصفة عامة أن نظرية الانعكاس لا تخلو من انتقادات ، فعلى سبيل المثال نلاحظ أن مصطلح الانعكاس يبدو من بعض الجوانب مصطلحاً غير دقيق ، لأن هناك جانباً لما يعكسه الأدب يبدو ثقافياً أكثر منه اجتماعياً ، هذا إلى جانب أنه يفسر جانب المضمون ، وبعض الجوانب من الأساليب الأدبية دون أن يبين لنا كيف أن الظروف الاجتماعية مسؤولة عن وجود أو شيوع شكل أدبي معين في لحظة تاريخية معينة .

كذلك إن مصطلح الانعكاس يجعلنا نصرف النظر عن تأثير الأدب على المجتمع ، فالملاحظ في أغلب الأحيان أن الجانبين كثيراً ما يلتقيان ويؤثر الواحد في الآخر .

ومن البديهي أن الباحث في ظل هذا المنهج يعتمد على تحليل عنصر المضمون ويعتبره وسيلة مثلى للتعرف على طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية ومدى انعكاسها على البناء الفكري للكاتب . ولعل هذه هو السبب العميق لرفض هذا المنهج في نظر المتخصصين ، لأنه يعالج عنصر واحد في الأثر ويترك جانباً عنصر الشكل أو البناء .

والواقع أن المشكلة التي نحن بصدد البحث فيها ، أعني مشكلة أحقية بعض المناهج لتحليل الأثر الأدبي تحليلاً سوسيولوجياً دون القضاء على وحدته العضوية ، تتطلب ذلك حتماً ، نظراً لما يثيره كثير من الباحثين والنقاد على السواء من خلاف حول الخطوات الواجب اتباعها في معالجة مسألة الأثر الأدبي أو الفني .

ولنقرر أولاً هذه الحقيقة التي يؤمن بها كل ناقد أو باحث وهي تماسك عنصري الشكل

والمضمون، فالوحدة العضوية للأثر تعتبر حجر الزاوية في الدراسة الأدبية، فهي التي تميز بين الأثر العظيم والأثر القليل القيمة.

فبقدر ابتعاد الباحث أو الناقد عن مبدأ الوحدة العضوية للأثر، تبتعد آراؤه عن تطابق طبيعة الأثر. وبالتالي تزداد نسبة العيب في دراسته، ولكن إذا كانت الدراسة الأدبية في أساسها العميق وسيلة يستمدها الباحث لإلقاء الضوء على كافة العناصر التي تشكل الأثر الأدبي، وصلة هذه العناصر بواقع الحياة الاجتماعية والثقافية نقول إذا كان هذا هو الأساس العميق للدراسة الأدبية، فمن البديهي أن يحاول الباحث أو الناقد مراعاة تلك الوحدة العضوية التي نجدها بوضوح في الآثار الأدبية الهامة، وأن يتخذ من هذه الوحدة جسراً يحقق هذه الصلة، أعني الصلة بين واقع الحياة الاجتماعية والثقافية والأثر الأدبي أو الفني.

وعلى هذا الأساس تتجلى هذه الصلة في ظل مراعاة هذه الخصوصية، ومن هنا كانت الوحدة العضوية للأثر جوهرية بالنسبة للدراسة الأدبية. وكان تجاهلها في أي ميدان، وبأي حجة ضرباً من التقهقر للدراسة الأدبية.

ومن هنا أيضاً كان لزاماً علينا أن نعيد النظر في ذلك المنهج وفي الفروض التي توجه الباحث أو الناقد في عمله.

والقول بضرورة تحليل الأثر تحليلاً يعتمد على مراعاة وحدته العضوية قد يثير العجب نظراً لأن الناقد أو الباحث، سواء أكان يسعى لإنجاز تحليل الأثر تحليلاً لغوياً وشكلياً، أو تحليله تحليلاً سوسيولوجياً، فهو يتناول الأثر جزءاً جزءاً وقد يستفيد من بعض عناصره كما هو الحال في المنهج السوسيولوجي التقليدي.

ومن المعترف به أنه لا خلاف في الآثار الأدبية، بل الخلاف في تفسيرها، فكيف نتكلم عن نمط من الوحدة العضوية؟

وهذا خطأ لأنه يتضمن الفصل بين الأثر الأدبي وتفسيره. مع أننا لا ننفي أن هناك جانباً من الموضوعية يوجد في الأثر. وإلا لتعذرت الدراسة الأدبية من حيث أن شرطها الرئيسي هو إمكان استعادة نتائجها إذا ما طبقت مناهجها تحت شروط مماثلة، مع ذلك فإننا ننفي الإغراق في القول بهذه الموضوعية إلى حد الفصل بينها، وبين اتجاه التفسير لماذا؟ لأن الباحث أو الناقد لا يفسر فحسب، أي لا يكتفي بربط عناصر الأثر بعناصر أخرى سواء كانت داخلية أو

خارجية ولكنه يحاول أن يفهمها أيضاً. أي أن ينظمها على أساس إيجاد علاقات معينة فيما بينها، ولكن ذلك الفهم أو ذلك التفسير قد يختلف كل منهما تبعاً لخطة الباحث واتجاهه والواقع أن عملية الفهم والتفسير ليست جوهر الدراسة الأدبية ولكنها جوهرية فيها فحسب، لأن التفسير هو الغاية النهائية التي يود الباحث أو الناقد الوصول إليها. فمحاولة التفسير يتضمن محاولة تركيب النظرية. فالناقد أو الباحث يستطيع عن طريق ربط عناصر الأثر بغيرها من العناصر في ظل فرض من الفروض التي يستمدها من فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به، ومن ثم تكون مهمته هنا هي التوصل إلى تلك الموضوعية التي تصل ما بين عناصر الأثر الداخلية أو غيرها من العناصر الخارجية ذلك حسب فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به الباحث وهذا يعني أن مهمة التفسير تتمثل في ربط العناصر بغيرها من العناصر من جهة، وربط كل هذا بالفروض التي يستوحيها الباحث من فلسفة الاتجاه الذي يأخذ به من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن تفسير الأثر الأدبي في البحوث التي تأخذ بفرض الانعكاس كانت تنظر للأثر من جانب واحد. وعلى هذا الأساس أيضاً نفهم أن الاتجاه المعاصر أعني الاتجاه البنائي الدينامي يستطيع أن يضع بين أيدينا منهجاً لا يضاد طبيعة الأثر الأدبي أو الفني، فما هي حدود هذا المنهج؟

لا يكفي أن نقول أن الاتجاه السوسيولوجي المعاصر يعالج مسألة الأثر معالجة تختلف عن تلك المعالجة التي تأخذ بها الدراسات التقليدية، بل يجب أن نبين كيف يكون هذا الاختلاف بالضبط. أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلاً في طبيعة المنهج السوسيولوجي الجديد وفي خطواته.

ومن الجلي أن الباحثين في ظل منهج الانعكاس كانوا لا ينظرون نظرة كلية للأثر، وعلى العكس من ذلك فالباحثون المعاصرون ينظرون إلى الأثر بشمول، بحيث يتناولون المسألة الجمالية، ويحددون لها مكاناً في دراستهم، معتمدين في ذلك على الجمع بين المنهج السوسيولوجي، والمنهج النقدي في وقت معاً. ومن هنا يبدو الخلاف واضحاً بين المنهج السوسيولوجي في صورته الحالية، وبينه في شكله التقليدي. فالباحث في ظل المنهج التقليدي يرى في الربط بين مضمون الآثار الأدبية، وعدد معين من الوقائع الاجتماعية والتاريخية أساساً لدراسته. فهو (الباحث) يحلل هذه العوامل ويحاول الجمع فيما بينها من علاقات لمحاولة الوصول إلى اكتشاف القانون الذي يحكم هذه العلاقات. ومن الجلي أن هذا المنهج بخطواته

يعبر عن الأسس التي تقوم وراء تلك الفلسفة التي ترى في الأثر الأدبي صورة الوثيقة المعرفية.

أما المنهج السوسيولوجي الراهن. فهو ينظر للأثر ككل، وفي طريقه ينظر في أحد العناصر لا على أنه عنصر منفصل قائم بذاته، ولكن على أنه عنصر مرتبط بالكل.

فالأثر يتميز بوحدة تماسكه الداخلي وبمجموعة من العلاقات الضرورية التي تتألف من العناصر المختلفة. التي يتكون منها الشكل والمضمون. فكل عنصر في الأثر تبدو له دلالة إجمالية.

وبنيات الأثر الأدبي في ظل المنهج الراهن لها مفهوم دينامي وليس مفهوماً جامداً فهي تعد تعبيراً عن نظرة معينة للعالم أي تعبر عن موقف معين لجماعة بشرية معينة في لحظة تاريخية محددة. وهذا يعني أن نظرة الباحث لبنيات الأثر نظرة دينامية فعالة تعتبر كقوة مضمرة النشاط داخل الجماعات البشرية.

وهذا المنهج كما أوضحنا سابقاً ينطلق أساساً من البحث في تحديد البنيات ذات الدلالة مستعيناً في ذل بالمنهج السوسيولوجي ومنهج النقد الأدبي ذلك من أجل فهم البنيات ذات الدلالة ثم محاولة ربطها ببنيات فكرية جماعية.

وبالجملة ليصل الباحث أو الناقد إلى البنيات ذات الدلالة للأثر. ينبغي عليه أولاً القيام بتحليله تحليلاً بنائياً لتحديد مميزاته الداخلية الخاصة، للقيام بتفسيره تفسيراً مماثلاً، عن طريق دمج تلك البنيات الخاصة في بنيات كلية واسعة. وفي هذا الصدد يقول جولدمان: (إن أهم الخطوات المنهجية العلمية هي محاولة دمج البناء ذي الدلالة الخاصة في بناء أكثر اتساعاً) ثم يضيف قائلاً: (إن هذه الخطوات العلمية تتطلب من الباحث الغدو والأتيان الدائم من الجزء إلى الكل، والعكس بالعكس) وهذا يعني أن مفهوم البنيات ذات الدلالة يفرض على الباحث أو الناقد القيام بعمل **دراستين**:

الأولى تتمثل في تعيين كافة الخصائص الداخلية للأثر.

الثانية تفسيرية تنهض على أساس الربط بين تلك الخصائص الداخلية، والخصائص العامة للبنيات الفكرية والاجتماعية.

وفي ظل هذه الأسس يصبح منهج الباحث أو الناقد تكاملياً دياليكيتيكياً فهو ينظر في الأثر ككل، ثم يتقدم نحو أجزائه ليراها فيه من حيث أنها ذات دلالة معينة في بنائه، ثم يحاول بعد ذلك اكتشاف طبيعة الصلة بين البنيات الخاصة، والكل الاجتماعي.

وعلى هذا الأساس نفهم أن الأثر الأدبي في ظل المنهج الجديد يعد كلاً دينامياً، فهو تحكمه علاقات منطقية خاصة وتميزه وحدة عضوية معينة، بحيث لا يمكن للباحث أن يفهم أو يفسر تصرفات شخصيات معينة في رواية أو مسرحية أو أقصوصة دون انتسابها إلى البنيات الكلية للأثر.

ومن هنا نستطيع أن نقول أن الأثر الأدبي في ظل هذه الأسس يبدو في سياق منهج تكاملي دينامي يسلم بأن الظاهرة الأدبية كل متكامل، وأن أخص خصائصها أنها كل وليست مجموعة أجزاء.

وهذا المنهج - كما يبدو لنا - له خاصية هامة، فهو ملائم لطبيعة الأثر الأدبي أو الفني ويعالجه بدقة وحذر وبصورة ليست مفتعلة.

فالأثر بطبيعته كل متفاعل وليس مجموعة من الأجزاء، ويمكن للباحث أو الناقد أن يكتشف طبيعته الكلية هذه من خلال معالجته للأثر نفسه، فهو لا ينطلق أساساً من أجزائه ليصل إلى كلياته بل نقطة البدء عنده دائماً الكل المتفاعل، أعني بنيات الأثر وبنيات المجتمع التي تبدو منظمة في إطار واحد.

ومن هذا القبيل ما حدث لدراسة "شارل كاستيلا" عن الرؤية الاجتماعية في آثار موباسان" التي يطبق فيها ذلك المنهج بدقة بالغة عندما أراد تفسير العلاقة بين تدهور القيم في المجتمع الغربي في القرن التاسع عشر وفقدان الشخصيات في العالم الخيالي عنصر الأصالة.

ومن هذا القبيل أيضاً دراسة "جاك لينهارت" عن رواية "الغيرة" "لآلان روب جريبيه" ويمكن كذلك أن نعتبر دراستنا لظاهرة شيوع القصة القصيرة في الثقافة العربية المعاصرة محاولة لتطبيق هذا المنهج. والأمثلة على ذلك كثيرة في الدراسات الأدبية المعاصرة. وهذا يعني أن النزعة التكاملية قد بدأ صوتها يرتفع، هذا إلى جانب أننا نجد دراسات أخرى لم تزل تغلب عليها النزعة التحليلية، ومن هذا القبيل الباحثون والنقاد التقليديون الذي لم يزيدوا على أن جزءوا الأثر الأدبي إلى وحدات جامدة. ومن جهة أخرى نجد أن هناك بعض الباحثين قد اختلطت لديهم الاتجاهات الدينامية بآثار متخلفة عن النزعة التحليلية.

إن الأسس النظرية في حاجة على الدوام إلى تطبيق، فالنظرية تعد في الواقع نتاج التفاعل بين هذين الجانبين.

ويمكن بادئ ذي بدء أن نلخص الخطوات المنهجية المتبعة في هذا الميدان والتي يمكن تحديدها على النحو التالي :

أولاً- تعيين البنيات ذات الدلالة .

ثانياً- تعيين صلتها ببنيات فكرية معينة .

ثالثاً- إبراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية وفكر فئة أو جماعة اجتماعية معينة .

وهذه الخطوات كما هو واضح ليست سوى خلاصة لعمليتي الفهم والتفسير ، إن فهم آثار أدبية لكاتب معين ، يقتضي من الباحث أو الناقد أن يعين لنا بنياته الدالة وعلاقاتها برؤية معينة للعالم . وإذا أراد تفسيرها ، يجب أن يوضح وظيفة هذه الرؤية المعينة للعالم عن طريق القيام بدمجها في البنيات الكلية للمجتمع . وهذا يعني أن نقطة البدء هي تعيين البنيات ذات الدلالة . وذلك يتم بواسطة استخدام الأنساق اللغوية التي تشكل علاقة قوية مع جملة البنيات ذات الدلالة ، أي يتم تحليل الأثر تحليلاً بنائياً . ففهم الأثر معناه إيضاح صلته برؤية معينة للعالم أما تفسيره فيعني القيام بإبراز وظيفة هذه الرؤية في البنيات الكلية للمجتمع . فمحاولة استخراج البنى ذات الدلالة في القصص التي نتناولها بالتحليل معناه فهم هذه البنى في إطار الوضع الفكري أو النفسي عند الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها الكاتب ، وهو في نفس الوقت تفسير لتلك القصص وفهم لوضعية الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب . ودمج هذه الوضعية في الإطار العام للمجتمع معناه تفسير الأولى وفهم الثانية .

ويمكن أخيراً أن ندمج تاريخ تلك الفئة في التاريخ العام للمجتمع ، وهذا يعني تفسير دور هذه الفئة بالنسبة لغيرها من الجماعات أو الفئات الاجتماعية ، ومن ثم فهم المجتمع نفسه بوجه عام .

ونحاول هنا القيام بتحقيق لبعض المفاهيم والفروض التي تناولناها سابقاً، مستعينين في ذلك ببعض الآثار القصصية التي يمكن أن يتوافر فيها عدد من الخصائص الموضوعية التي تسمح للباحث أو الناقد باكتشاف طبيعة الصلة بين بناء الأثر ورؤية معينة للعالم وليس يهمنا أن نبين كيفية هذه الصلة بقدر ما يهمنا تأكيد وجودها "فجولدمان" وغيره من الباحثين متفقون في القول بهذه الحقيقة كما بينا ، وعلى الباحث أو الناقد أن يأخذ بها كفكرة موجهة أثناء بحثه التجريبي ، فالصلة بين الإبداع الفني أو الأدبي والحياة الاجتماعية تبدو كمسلمة يمكن أن يأخذ بها الباحث .

وليس في ذلك تعسفاً لأنـه يعتمـد على المنهـج التجريبي ليحقـق هـذه الصلـة ويحقـق غيرهـا من الفروض أو المفاهيم، ذلك في ظل خطوات حذرة دقيقة ليس فيها افتعال. انطلاقاً من هـذا الفهـم يستطيع الباحث أو الناقد أن يجد في معظم آثار نجيب محفوظ مجالاً خصبـاً لإجراء بحثـه. فهي من ناحية تنتمي إلى الواقعية الاجتماعية، وتبدو على علاقة وظيفية بفكر فئة اجتماعية من ناحيـة أخرى. فالكاتب تناول في أغلب آثاره أزمة البورجوازية الصغيرة عامة وأزمة الفئة المثقفة خاصة، فهو قد استطاع أن يبرز الصراع الذي تواجهه هـذه الفئـة الأخيرة والصـراع الـذي يواجهـه المجتمـع بصورة عميقة ومحددة جعلته يرتفع بها إلى مستوى رؤية العالم.

وأزمـة هـذه الفئة ناجمـة أساسـاً عـن وعيهـا بدلالـة التحـولات في الواقـع السياسـي والاجتماعي من جهة، وعجزها عن الاندماج في بنية ذلك الواقع من جهة أخـرى مما جعـل موقفها يفقد التوازن ويجعلها في وضعية متناقضة، نتج عنهـا ردود أفعـال سـلبية تجاه بعـض القضايا الاجتماعية والسياسية. فالمجتمع يهيئ لهـم مراكـز اجتماعيـة مرموقـة وهـذه المراكـز تساهم بصورة معينة في خلق وضعية نفسية موزعة بين الصراع واللامبالاة، أو الخوف وروح المغامرة أو الشعور بالمسؤولية واللامسؤولية.

هذه الوضعية عبر عنها محفوظ في قصصه بوجه عـام، وفي (تحـت المظلـة) و (الجريمـة) بوجه خاص.

فالتحليل السوسيولوجي لهذه الأعمال يتيح للباحث أن يتوقف على طبيعة أزمـة هـذه الفئة وأزمة المجتمع في وقت معاً، فهذه الفئة تبدو في العالم الخيالي ممثلة في شـخصيات واعيـة لكنها عاجزة عن التكيف مع الواقع الاجتماعي، رغم أنها أكثر الفئات وعياً بذلك الواقع.

في قصة (تحت المظلة) نواجه مواقف منافية للطبيعة البشرية والمنطقية، فالشرطي يشاهد جماعة من الناس تطارد لصاً، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق وعندمـا أراد أحد الواقفين أن ينبهه عن هذه الجرائم، صـوب نحـوه بندقيتـه وقتلـه هـو ومـن معـه دون أن نعرف لذلك سبباً.

إن التـأمل الدقيـق في البنـاء الكلـي للقصـة يوحـي إلينـا بوجـود قـوة غامضـة تدفـع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة، أحياناً لها معنى، وأحياناً أخرى بلا معنى. والبنـى الجزئية أحياناً ما نلاحظ أنها ليست على صلة وثيقة بالبناء الكلي للقصة. في البداية يعلن لنـا الراوي عن ظهور المطاردين وهم يقبضون على اللص، في حين نرى الشـرطي يشـاهد المنظر

في هدوء، ولا يحاول القيام بعمل شيء تجاه المطاردين أو اللص، الذي يخطب في مطارديه، ثم (يرقص أمامهم عارياً) وتظهر في نفس اللحظة بعض دلالات على الوعي لدى بعض الأشخاص الواقفين تظهر في هذه العبارة: (كيف أن الشرطي لا يتحرك؟).

وتتمثل الدلالة هنا في وعي الأشخاص من ناحية، والجانب الاجتماعي الذي يمثله الشرطي من ناحية أخرى وكلتا الدلالتين تعطينا احتمالين: حيرة الأشخاص أمام الجرائم التي تقع في حضور الشرطي ولا يفعل إزاءها شيئاً، والاحتمال الثاني، أن يكون هذا الشرطي حقيقياً أو مزيفاً. ويسيطر شك يلازم القارئ ويجعله حائراً بين المعنى واللامعنى، ويستمر هذا الشك حتى نهاية القصة، حيث نشهد مقتل الأشخاص الواقفين تحت المظلة.

يتمثل تفسير الاحتمال الأول في شعور الأشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسؤولية تجاه ما يحدث في هذا العالم الغريب. وهذا الشعور يظهر حيناً ويختفي حيناً آخر منذ اللحظة الأولى لبداية القصة حتى نهايتها، حتى يدفعون حياتهم ثمناً لهذا الوعي.

أما تفسير الاحتمال الثاني فيأخذ صورتين: الأولى في حالة ما إذا كان الشرطي حقيقياً، فإن الدلالة القريبة الاحتمال تتيح لنا تصوراً معيناً للأشخاص الذين يمثلون العدالة، فهم يبدون كما لو كانوا أشخاصاً ثانويين ليس لهم دور مهم. فالعدالة التي تمثل أحد عناصر البناء الاجتماعي غير مسؤولة عن هذا النمط من الجرائم. والصورة الثانية أن يكون الشرطي مزيفاً، وهو احتمال بعيد، ومن ثم فإنه يعد بلا وظيفة في البناء الأساسي للقصة. والاحتمال الثاني يترتب عليه تغير في وظيفته، ويصبح بذلك مجرد إشارات نفسية تساهم في إبراز جانب شخصي في مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الجمالي.

وتتوالى الأحداث أمام الشرطي والواقفين تحت المظلة، فنشهد تصادم سيارتين، ينتج عنه مقتل فرد يثير وعي أحد الواقفين تحت المظلة فيقول: "كارثة حقيقية بلا شك لكن الشرطي لا يريد أن يتحرك" فالاتصال والتفاهم يوشك أن يختفي من البناء الأساسي للقصة، فهو لا يتحقق بين الأشخاص الواقفين والشرطي، أو بين الشرطي والعالم. فالراوي يخبرنا بأن «لا أحد يبرح مكانه خشية المطر»، والشرطي في الجانب الآخر «يشعل سيجارة»، ورجل وامرأة يمارسان الحب على قارعة الطريق. إن الشخصيات تبدو كأنها رافضة القيام بصنع علاقات شخصية، فالكاتب قد جعلها في موقف اللامسؤولية، حتى النسق الاجتماعي الذي يتمثل في الشرطي غير مسؤول أيضاً، أما الجنس فلا نعتقد أنه

يعطينا دلالة يمكن أن تضيف شيئاً مهماً للقصة، وإن كان من الجائز أن يكون له دلالة في البناء الأساسي للقصة، كمقتل الشخص، وتصادم السيارتين. وهذه الدلالة تتمثل في أن الحياة في هذا العالم لا تبدو في نظام متماسك، وأن المعايير فيه قد انهارت حيث نجد «القتل والرقص، والحب والموت» تشكل كلها منظوراً واحداً. فالقيم تبدو وكأنها قد استوت عند الكاتب وهذا يدلنا على الشعور بالعبث، وانعزال "الأنا" وانفرادها.

إن الأشخاص الواقفين تحت المظلة يشاهدون شخصاً عاري الرأس، بيده منظار مكبر، يراقب الطريق، ويردد: «استمروا بلا خطأ. وإلا اضطررنا لإعادة كل شيء». هل ما يحدث في الطريق ليس إلا من قبيل المشاهد السينمائية. وأن هذا الرجل هو المخرج؟ يبطل هذا الاحتمال بمجرد أن نعلم أن الأشخاص الواقفين تحت المظلة قد شاهدوا «رأساً آدمياً حقيقياً . . يتدحرج نحو المحطة».

إن الكاتب يبدو حائراً بين المعنى واللامعنى، فهو لم يصل بعد إلى ما يملئ الفراغ بينهما. وهذا يسمح لنا بالقول بأننا أمام حالة نفسية أكثر منها موقفاً معيناً. فالعلاقات بين الأشخاص هي التي تحدد لنا المنطق. في حين أن هذا الأخير هو الذي يحدد العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة، فالمنطق هو الذي يجعل الحياة في شكل نظام كلي متماسك، ويحدد شكل العلاقة بين الفرد والمجتمع، وليس بين الفرد وذاته.

وفي نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة من رجال ذي هيئة رسمية، للرجل الذي اعتقدوا أنه المخرج، فيزداد يقينهم بأن الأحداث التي يرونها حقيقية لا علاقة لها بالتمثيل. وهنا يظهر بينهم نوع من الوعي، ولكنه يأخذ شكلاً سلبياً لأنه يؤدي إلى البحث عن الهروب من المسؤولية. وهذا يبدو واضحاً في هذه الجملة: "يبدو أن نذهب سندعى للشهادة عند التحقيق". وهذا الوعي هو الذي أدى إلى شعورهم بالحيرة والقلق إزاء ما يحدث في هذا العالم الغريب. لكن مع هذا أراد أحدهم أن يسجل لحظات وعيه فلفظ بهذه العبارة: "يا شاويش . . ألم تر ما يحدث في الطريق؟" أتى نحوهم ثم «تراجع خطوتين سدد البندقية» ويعلن لنا الراوي أخيراً أنهم تساقطوا جثثاً هامدة تحت المظلة.

هكذا تنتهي بنا القصة نهاية غامضة وغير إنسانية في الوقت نفسه. فالقارئ لا يعرف لماذا قتلهم الشرطي؟ فالموت على هذا النحو يتنافى مع طبيعة القواعد الأخلاقية والإنسانية لأنه قد تم بلا محاكمة. وربما ساعدنا تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة في أقاصيص نجيب

محفوظ الأخرى في فهم هذه النهاية، ففي قصة "الجريمة" مثلاً نجد البطل الراوي يسأل ضابط الشرطة: «وهل يحفظ الأمن بإهدار العدالة؟» فيجيبه «ربما بإهدار جميع القيم» فهل كان وعي الواقفين تحت المظلة يمثل تهديداً للأمن؟ إن السلطة في العالم الحقيقي في موضع اتهام من المثقفين، والمثقفون في موضع تهديد من السلطة. ولعل شعورهم بهذا التهديد هو الذي جعل وعيهم سلبياً، فهم لم يتساءلوا عن طبيعة القوة التي تحكم هذا العالم الغريب، ولم يدركوا أن محتواهم يمثل جزءاً من المحتوى الكلي للعالم. هناك احتمال أن يكون الواقفين تحت المظلة هم هذه الفئة التي يسمح لها وعيها بالإدلاء "بالشهادة" عما يحدث في هذا العالم غير الإنساني. وهذا يعني –من بعض النواحي– أن القصة تتضمن نقداً للدولة، ومن ثم فهي تتضمن بنى ذات دلالة على صلة معينة برؤية العالم.

هذا الشعور يمكن أن نجده عند الغالبية من المثقفين في ذلك العصر (أعني العصر الذي ظهرت فيه القصة). فطبيعة البنية السياسية والاجتماعية كانت تمارس ضغطاً معيناً على فكر هذه الفئة. ومن هذا المنظور نستطيع أن نتبين أن عالم القصة ينظم كلياً أزمة الوعي عند هذه الفئة، فدلالة الموقف بين الشرطي والأشخاص الواقفين قد تجلت في نهاية القصة، ذلك أن قتلهم على هذا النحو قد أعطى معنى للحدث، ودلالة عامة للقصة.

وتتميز بنية هذا الأثر بعدة خصائص معينة:

الأشخاص والوسط الذي تدور فيه الأحداث لا ينتميان إلى مكان أو زمن معين، «انعقد السحاب وتكاثف كليل هابط، ثم تساقط الرذاذ». «اجتاح الطريق هواء بارد»، «حيث المارة خطاهم».

زمن الأفعال هو زمن المضارع «لا أحد يبرح مكانه خشية المطر»، «رأساً آدمياً حقيقياً يتدحرج نحو المحطة» وهذا يدلنا على انعدام حركية الزمن من ناحية، وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى.

الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج داخل بنيتها الاجتماعية، والظاهر لنا أن هذه الخصائص هي الصيغة الغالبة على معظم آثاره القصصية في هذه المرحلة.

في قصة (الحجرة ١٢): بناء رمزي واقعي يكمن وراء المنطق الداخلي للقصة، كما يمكن وراء دلالتها العامة، فهناك امرأة تقوم باستئجار غرفة في أحد الفنادق لاستقبال جماعة من الناس

منقسمة إلى فئتين: الفئة الأولى صعدت إلى الغرفة مباشرة، والفئة الثانية بقيت في انتظار الصعود، وهذه المرأة حسب وصف الراوي (تبدو شديدة التأثير بقوة بنياتها، ولها قسمات وأشياء تثير حب الاستطلاع والإذعان (. . .) تترك انطباعاً بالألفة التي لا تكون إلا للوجوه المستقرة في أعماق الذاكرة من قديم). وهذه المرأة اسمها (بهيجة الذهبي، قادمة من المنصورة).

هذه الأسماء وتلك العبارات الوصفية التي صور بها الكاتب شخصية المرأة صاحبة الدعوة، ليست نابغة من تلقائية تعبيره اللغوي، فاللغة بمجرد أن يستعملها الكاتب يعطي لها منظوراً إيدلوجياً، نظراً لأنه يحول اتجاهها بكيفية معينة. ويعطي لها دلالات جديدة الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى القول بأن التلقائية في التعبير اللغوي. الفني لم يعد لها مكان في تفسير الأثر، كما لم يعد لها مكان في وعي الكاتب، فوصف الراوي المرأة بأن بها شيء يثير (حب الاستطلاع والإذعان) لعله يشير إلى ما تحمله من تاريخ قديم، من ناحية، ولما تحمله من عناصر ارتباط من ناحية أخرى. فاسمها (بهيجة الذهبي) رمز لما تبعثه في النفس من غبطة، ورمز لما تملكه من كنوز معنوية ومادية. وليبرز جانب الرمز الذي الذي يلتف حول شخصية المرأة يخبرنا الراوي في الفقرة الأول من القصة، إنها «قادمة من مدينة المنصورة» تلك المدينة التي شاهدت فصولاً عظيمة في التاريخ القديم وأنها «تقف أمام الطاولة منتصبة القامة في معطفها الأحمر، غير عاملة، ولا متزوجة (. . .)».

من جملة هذه الخصائص الوصفية يتحدد الرمز الذي يكمن وراء هذه المرأة، التي تمثل مصر، وتحدد أيضاً، وظيفة البنى الجزئية التي يبدو أنها -كالبنى الكلية للقصة- موجهة نحو إبراز ذلك الرمز ودلالته من ناحية ومحاولة التعبير عن إيديولوجية معينة من ناحية أخرى. ومعنى هذا أن ذلك النص يحتوي على بنى ذات دلالة، وأن هذه البنى يبدو أنها مرتبطة ببناء فكر فئة اجتماعية معينة.

إن تأمل البناء الأساسي للقصة يوحي للدارس بوجود ذلك الرمز في شخصية المرأة وفي طبيعة علاقتها بزائريها الذين التفوا حولها، وشغلوا كافة أماكن الحجرة حتى أصبح «لا يوجد بالحجرة الأخوان واحد، (. . .)» بينما ينتظر فريق آخر الأذن بالصعود. والظاهر أن ذلك الانتظار لم يدم طويلاً، فالفريق الذي شغل المكان يبدو أنه في حالة خطر، فهم حسب عبارة الراوي في حالة «سيئة، وهي تزداد بتقدم الوقت سوءاً على سوء». وأن مظاهر الطبيعة في الخارج، تشير إلى نفس الدلالة فهناك «مطر لم يسقط نظيره من جيل على الأقل»

والرعد «يجعجع كانفجار القنابل» والمبنى نفسه في حالة خطر. «فالحجرات كلها ترشح». ومدير الفندق قد اضطر إلى استدعاء الفراشين «لسد الثغرات فوق السطح». الطبيعة هنا توحي بقدر من التداخل الغامض بين ما يحدث في داخل المكان، وبين مظاهر الوجود الخارجي، وتشير إلى ما حول الأحداث من ارتباطات مبهمة، وتبرز في الوقت نفسه الدلالة والرؤية التي يريد الكاتب أن يعبر عنها من زاوية معينة.

إن الجماعة التي شغلت المكان، والتفت حول المرأة، لم يصورها النص تصويراً عاماً، بل جاءت مقرونة بأوصاف اجتماعية معينة، دون أن تقرن بأوصاف داخلية أو خارجية، ذلك لاستكمال بناء الرمز ودلالته من ناحية، وإجلاء الزاوية التي يتناول منها الكاتب موضوعه من ناحية أخرى. وتتشكل هذه الجماعة من فئات وطوائف اجتماعية مختلفة. فهناك «تاجر أثاث، وبقال وقصاب وصاحب محل عطور وأدوات زينة (. . .) ونفر من أساتذة الجامعة ورجال الدين، وصاحب معرض أثاث وموظف كبير بمصلحة الضرائب ورئيس مؤسسة وصحفي معروف، وتاجر جملة للأسماك، وسمسار شقق مفروشة، ووكيل لشخصية عربية من أصحاب الملايين».

هذه الفئات الاجتماعية التي تقدمها هذه الجماعة لها دلالة هامة في البناء الأساسي للقصة. فكيفية تشكيل هذه الجماعة في النص تماثل التشكيل الفعلي في بنية الواقع نفسه، ففي المرحلة التي ظهرت فيها القصة (١٩٧٣) ظهرت تغيرات في الإطار العام للمجتمع، وفي استطاعتنا أن نعتبر نقل ثروات المجتمع إلى طبقة جديدة وبزوغ الإيديولوجية الليبرالية، والاتجاهات الفردية، مظهر من بين هذه المظاهر، ولقد نرى في استيلاء هذه الطبقة على السلطة مظاهر أخرى من مظاهر التغير. لقد جاءت هذه الفترة عقب مرحلة امتلأت بمحاولات البرجوازية الصغيرة الانتصار على الإقطاع والرأسمالية الذين كانا يقفان في سبيلها كحاجز يحول بينها وبين إتمام حركتها نحو أهدافها الخاصة، وتحققت مطالب البرجوازية الصغيرة بعد ثورة ١٩٥٢م، فاستولت على الحكم، وتحكمت في موارد الإنتاج، وفي أدوات التثقيف، لكن إيديولوجيتها قد واجهت تدهوراً خطيراً منذ أواخر الستينات، وبالتحديد في السنوات التي تلت حرب ١٩٦٧، حيث أخذت الطبقة الجديدة (التي تتشكل من الفئات الاجتماعية التي حددتها القصة) تدرج في مدارج الرقي المادي والمعنوي، ولعبت دوراً كبيراً في تغيير شكل البناء السياسي والاقتصادي في مصر . هذه الأحداث قد أثرت على فكر ووعي الكاتب عامة، وعلى بنية قصته خاصة، فالرؤية التي يريد التعبير عنها حتمت عليه أن يبدع لنا ذلك الإطار، ويشكل منه رمزاً مركباً من عدة عناصر

مختلفة : المرأة، والزائرين الذين صعدوا، والزائرين الذين ينتظرون أو بالأحرى «جماعة عامة الشعب» حسب العبارة الواردة في النص. وهذه الجماعة المنتظرة ليست وحدها، فهناك (رجلاً ضخماً يرفل في جبة وقفطان يسمى سيد الأعمى) يعمل كحانوتي كان ينتظر معهم الأذن بالصعود، وهو يمكن أن يضيف شيئاً لدلالة البناء الأساسي للقصة، إن سيد الأعمى ينتظر ليقوم بأداء عمله لأن «الانتظار بلا عمل ممل». والقوم في حالة سيئة. والمرأة صاحبة الدعوة قد وعدت أن تستدعيه في «الوقت المناسب»، فسقوط الجماعة التي استولت على المكان، أمر قادم لا بد منه، فهم يترنحون داخل حجرة مهددة، «من رشح السقف والبلل». والطريق في الخارج يعلن عن علامات الغضب، أو إشارات تنبئ بالتغير، وهذا يبدو في هذه الفترة التي تبدأ بهذه الجملة : «وبدأ تساقط، وأرعدت السماء، وتوالت الضربات المرجفة فوق زجاج النافذة، (. . .)» هذه الدلالة التي تبرزها بنية القصة وهذه الرؤية المعينة للواقع الاجتماعي والتاريخي في هذه المرحلة لا تعتبر ناجمة عن نمط من أنماط الوعي الفردي عند الكاتب، إنما نتيجة وعي الفئة الاجتماعية التي يرتبط بها اجتماعياً، وتاريخياً، واقتصادياً. أو بعبارة أخرى أن الوعي بظهور طبقة جديدة تتشكل من الفئات التي جاءت في النص، والتنبؤ بسقوطها السياسي والاجتماعي كما حددته نهاية القصة، ليست رؤية فردية للواقع، لأن الفئة المثقفة كانت تنشد هذا السقوط. وهذا الشعور يرجع في أساسه إلى طبيعة وضع الجماعة التي ترتبط بها الفئة المثقفة ألا وهي البرجوازية الصغيرة، التي تفتت سلطتها في هذه المرحلة بصورة نهائية. وقد نجم عن هذا الوضع تبعية الفئة المثقفة اقتصادياً وسياسياً للطبقة الجديدة التي جاءت بقيم وتقاليد مختلفة عن قيم وتقاليد الجماعة التي ترتبط بها. لهذا دخلت أغلب الفئة المثقفة في صراع مع الطبقة الجديدة نظراً لأنها فئة مسيطر عليها داخل جماعة اجتماعية تفتت سلطتها السياسية والاجتماعية. وهذا يعني أن هناك تشابه بين بناء فكر الكاتب ووعي وفكر الفئة أو الجماعة التي يرتبط بها اجتماعياً وتاريخياً.

في قصة «الجريمة» حادث قتل غامض يقع في أحد الأحياء الشرقية، يشغل جانباً كبيراً من حياة الناس، ويصبح مجالاً لحديثهم اليومي : «في البيت والمقهى، والسوق، والتاكسي». أما الشرطة فموقفها يدعو للعجب إذ لم تحاول البحث عن القاتل، أو الكشف عن الحقيقة «والقبض على المجرمين كما يحدث في كل مكان» فدورها الرئيسي كان يتمثل حسب قول الراوي في «طمس معالم الجريمة» ذلك الموقف الغريب هو الذي يدفع بطلنا للقيام بمهمة الكشف عن سر ذلك التواطؤ وإخفاء الحقيقة. ونفهم من

الفقرة الثانية للقصة أن القاتل ليس فرداً واحداً، وإنما «الأرجح أنهم عصابة (. . .) وأنه قد مضى على تاريخ الجريمة حوالي خمس سنوات» وأن بطلنا الذي كلف نفسه بمهمة البحث عن الحقيقة مراقب من أعين الشرطة إينما ذهب.

النظرة المجملة للقصة توحي إلينا بوجود بنى ذات دلالة تتمثل في طبيعة الجريمة، وفي الجانب الاجتماعي الذي تقدمه الشرطة من ناحية، ووعي البطل بعلة موقف الشرطة من ناحية أخرى، ويشف من وراء تلك الدلالتين احتمالين أساسيين: أن حادث الجريمة ليس حادثاً فردياً خاصاً يتعلق بقتل امرأة، وإنما حادثاً اجتماعياً وتاريخياً في وقت معاً يخفي وراءه رمزاً واقعياً معيناً.

وتفسير الاحتمال الأول يتمثل في عدة مظاهر مختلفة: فالحادث قد ترك أثراً في حياة كافة الفئات والجماعات الاجتماعية، سواء العمال أو الموظفين أو المعدمين ساكني الأكواخ، أو الأثرياء ساكني الفيلات، وهذا يبدو واضحاً في الفقرة الثالثة التي جاءت فيها هذه العبارة: "لا حديث للضاحية إلا عن الجريمة، فهو يتردد في «الأسواق والمكاتب والمصانع والأكواخ والفيلات». والراوي البطل قد ربط الحادثة بزمان ومكان معين وهذا الربط يبدو واضحاً في هذه الجملة: «مضى على تاريخ الجريمة حوالي خمس سنوات» ومحل الجريمة كان الحي الشرقي كما يحدد لنا الراوي أيضاً عنصراً دالاً في حديث سمعه في إحدى الحانات الموجودة بالحي، يبدأ بهذه العبارة:

- نحن ضعفاء.

فأجابه بحدة:

- بل جبناء (. . .)

ويلاحظ أن المتحدث الأول يتكلم باسم الجماعة فهو يقول: "نحن ضعفاء" بينما يقول الثاني "جبناء"، وهي دلالة من دلالات عدم القدرة على مواجهة المواقف الصعبة. ولعلهما يقصدان أهل الحي أو ربما يقصدان المجتمع كله. والضعف والجبن لا ينفيان معرفة الحقيقة، بل القضية تبدو بعكس ذلك أعني معرفة الحقيقة لدى أهل الحي أو المجتمع كله لم تجعله قادراً على أن يواجه المواقف بقوة وشجاعة إزاء طبيعة الجريمة من جهة، وإزاء موقف الشرطي من جهة أخرى. ولعل عبارة: «مضى على تاريخ

الجريمة حوالي خمس سنوات» يمكن أن تلقي الضوء على المعنى الذي يلتف حول الرمز العام للقصة. فنحن نعلم أن القصة قد كتبت قبل أواخر عام ١٩٧٢، والخمس أعوام السابقة لهذا التاريخ معناها عام المأساة (١٩٦٧)، وسقوط الأرض العربية. والتأمل الدقيق لمظاهر الحياة اليومية في السنوات التالية لهذا التاريخ توحي للرجل غير المثقف بأن شكل الحياة يمضي في إطاره المعتاد، لأن الدولة كانت تحاول القيام بإخفاء أو طمس معالم الحادث بصورة معينة، وجعلت من الشرطة قوة أساسية للحفاظ على الأمن بوجه عام. وكان وعي المثقف بدلالة أحداث عام ١٩٦٧ يحتم عليه المطالبة بتحديد المسؤولية أي معرفة أصحاب "الجريمة".

لهذا لا نعجب من تيقن البطل منذ بداية القصة أنه مراقب من أعين الشرطة، وأنه يشعر أن حياته مهددة، وأنه يعرف مقدماً صور الاغتيال: «افتعال معركة بجانبه ويتم القضاء عليه قضاءً وقدراً» أو «انفجار التاكسي به لأسباب مجهولة »أو «يجثم كائن في ركن الحجرة وينقض عليه». وهذا يعني أن صاحب الوعي بالحقائق التاريخية والسياسية في العالم القصصي وفي الواقع في وقت معاً، يعد مصدراً من مصادر تعكير صفو الأمن داخل المجتمع في هذه المرحلة. إن النص لم يحدد لنا تماماً مهنة البطل، ولكن طبيعة وعيه، ويقينه بطبيعة الجريمة، وبأساليب الاغتيال وبالوظيفة الحقيقية للشرطة، وبالفاعلين الأصليين للجريمة. تجعلنا نضعه ضمن تلك الفئة التي تحمل ضميراً تعساً حزيناً، ألا وهي الفئة المثقفة ذات النزعة الإصلاحية. إن وعي بطلنا يتجلى بوضوح في الفقرة الأخيرة من القصة، وبالتحديد عندما يدور بينه وبين الضابط ذلك الحوار:

- ما واجبنا في رأيك؟
- أن تحققوا العدالة.
- كلا.
- (. . .) واجبنا هو المحافظة على الأمن.
- وهل يحفظ الأمن بإهدار العدالة؟
- وربما بإهدار جميع القيم.
- سأكتب أن جميع القيم مهدرة ولكن الأمن مستتب.

هكذا تلخص الجملة الأخيرة التي نطق بها البطل وعيه بطبيعة العلاقة بين الشرطة والدولة من ناحية، وبين الدولة والمجتمع من ناحية أخرى، وتكشف لنا في الوقت نفسه عن التناقض بين الوجه الخفي والوجه الظاهر للشرطة والدولة، ونظرتها الخاصة لأصحاب الوعي بدلالة الأحداث التاريخية والسياسية.

إن وضعية هذه الفئة يتلخص في صورتين، أما منحهم المراكز المرموقة وإتاحة حياة الإغداق لهم، وأما تركهم لحياة التشرد والضياع. ذلك حسب إيديولوجية النظام السياسي للدولة، وحسب إيديولوجية هذه الفئة.

في قصة (من فضلك وإحسانك): شباب مثقف يواجه شعوراً مفاجئاً بالضياع والتفاهة، ويجد نفسه «لأول مرة يتساءل عن معنى حياته» التي بدت في رأسه كصور أحلام يطحنها الواقع أو مغامرة فردية في الخارج» لقد عرف في بدء حياته «تيارات متضاربة دينية ومادية (. . .)» لكنه لم يوثق الصلة بينه وبين أحد المنتمين «لهذه التيارات فالانضمام لهذه التيارات لا يحقق أحلامه، ولا يعطي لحياته وثبة قوية غير معقولة»، فهو حسب وصف الراوي: ممن لا يكترثون بالحياة العامة، ولكن تستغرقهم الشؤون الخاصة. على ذلك فهو يحلم بتحقيق «طفرة غير متوقعة وغير منطقية»، وسبيل هذه الطفرة في رأيه لا يتم إلا عن طريق (الهجرة) أو (النجومية) أو (الانحراف) والطريق الأخير لم يبد له مخيفاً أو غامضاً، فهو عندما «تفحص أعماقه بصدق وصراحة، تبين له أنه لا يملك مناعة ضد الانحراف في ذاته» لهذا فهو يتعاطف (دائماً مع المتهمين) الذين يراهم في عمله في مكتب التحقيق ويجد أن وراء «كل واحد منهم حلم يذكره بأحلامه (. . .)» فهم يذكرونه بنفسه، ويذكرونه بأبيه وأمه أيضاً). اللذان (لا يكترثان للغلاء) ويقيمان الولائم للأصدقاء بين الحين والحين. بينما الواقع الطاحن يجعله يكتشف أنه (فقير، وكم أن الغلاء وحش مفترس) وأنه لا يستطيع (أن يواجه الحياة لو غاب والده من حياته). فهل يقدم على الانحراف إن وعده بتحقيق الآمال؟) ذلك التساؤل المحير لم يجد له جواباً حاسماً لأنه (جبان يؤثر السلامة). على ذلك رأى في الهجرة السبيل الوحيد لاستخلاص نفسه من واقعه الطاحن.

من الجلي أن القصة تبدو حافلة بالبنى ذات الدلالات. لعل أهمها يتمثل في

شعور البطل أن حياته تخلو من معنى ، وفي السبيل الذي يراه أمامه لإعطائها معنى من ناحية وعلاقة هذا الشعور بما يحدث في المجتمع من ناحية أخرى .

ويمكن أن يشف من وراء تلك الدلالات :

شعور البطل بالحيرة والضياع أمام التحول الذي اعترى شكل الحياة الاجتماعية بعد حرب ١٩٧٣ ، فهو غير قادر على اتخاذ موقف محدد لانغلاقه على وجوده الفردي من ناحية ، ولغموض السبل أمامه من ناحية أخرى .

تحطيم عناصر الشعور بالانتماء على المستويين الفردي والجماعي .

وبفسير الدلالة الأولى يجعلنا نذهب إلى القول بأن بطلنا يواجه أزمة فردية واجتماعية في وقت معاً . فهو لم يجد منذ بداية القصة حتى نهايتها ما يجذبه نحو الارتباط بالحياة العامة ، ففضل حياة العزلة والسخرية من التيارات (التي عبرت أمامه ومن حوله) لينتظر وثبة غير معقولة ، تأتيه من الخارج ليحاول أن يعطي لحياته معنى ، ويقضي على الشعور بالخواء الذي فرض نفسه عليه فجأة . وتظهر هذه الأزمة في حياة المجتمع في الوقت نفسه ، في صورة عدم قدرة هذا الأخير أن يعطيه بديلاً واضحاً عن القيم التي تحللت . فنحن نعلم من الراوي أن هناك (نشاط دب في القوى الهدامة) وأن زميله في العمل قد (ألقي القبض عليه فيمن ألقي القبض عليهم) وأن (المهرجين والمختلسين والمرتشين واللصوص . . .) أناس لا يختلفون عن الآخرين في أشكالهم وأصواتهم ، لا سمات تقليدية لهم (. . .) وأن المجرمين طبقات وأن القانون لا يطبق إلى على العاديين من الناس ، أما الأقوياء فيسبحون فوق القانون ، ويخبرنا الراوي أيضاً أن بطلنا (تصور ببدن والديه وهما يزحفان مع الآخرين إلى طرقات المجمع القضائي) . فتحلل القيم أصبح شبه عام عند بطلنا ، فهو داخل بيئته الخاصة ، وداخل بيئته العامة . وداخل نفسه أيضاً لأنه حسب وصف الراوي له (لا يملك مناعة ضد الانحراف) ، فأثر البيئة الاجتماعية والتيارات الثقافية السائدة واضح في توجيه سلوكه . فنحن لا نطلع على ذلك إطلاعاً شعورياً ، لكن يمكن أن نلاحظه في آثار سلوكه . إذ مما لا شك فيه أن البيئة الاجتماعية تساهم في تشكيل حياته النفسية إلى حد بعيد ، فتحلل بعض القيم قد صاحبه ظهور قيم أخرى جديدة فرضتها الطبقة الجديدة

التي ملكت وسائل التثقيف في الآونة الحاضرة، ولكن هذه القيم الجديدة، لم تتحدد بشكل واضح. والفرد والمجتمع مازالا لم يتكيفا معها تاريخياً وأخلاقياً.

ويتضمن تفسير الدلالة الثانية فكرة تمزق عناصر الشعور بالانتماء بصورة غير مشعور بها عند البطل. فمن النص نعلم أنه (قد عرف حوله تيارات (. . .) دينية ومادية) لكنه لم يبال بأحد المنتمين إلى هذه التيارات، فهو حسب وصف الراوي (ممن لا يكترثون بالحياة العامة (. . .) وتستغرقه الشؤون الخاصة)، ويرى في الرحيل عن الوطن السبيل الوحيد للخروج من أزمته الفردية. فالانتماء للجماعة الخاصة (دينية أو مادية) كالانتماء للجماعة العامة (التي يمثلها المجتمع) لم يعد قادراً حسب تصوره أن يعطي لحياته مضموناً جديداً.

وهذا يعطينا نظرة معينة عن طبيعة شخص البطل واتجاهاته التي يحددها الطابع الفردي الانعزالي. فمحتواها يبدو عارياً من كافة الارتباطات العاطفية والاجتماعية. فالوطن أو الأسرة رمز الروابط العميقة (سواء كان ذلك مادياً أو معنوياً) أصبحت مرفوضة عنده، نظراً لأنها عاجزة عن تحقيق آماله. ويتجلى هذا بوضوح في نهاية القصة حينما نراه يقول لنفسه: (الهجرة إلى الخارج هي الأمل الأخير)، فقد بدا له (الخارج في صورة منارة تشع نوراً من بعيد). ولكن لماذا بطلنا قد اتخذ هذا الاتجاه منذ بداية القصة؟ هل هذا الاتجاه يعد اتجاهاً فردياً، أو بالأحرى ظاهرة فردية؟ نحن لا نعتقد ذلك لأن الطبقة الجديدة قد فرضت أهدافها وبثت قيمها في وسائل التثقيف التي عكست تيارها الفردي الانعزالي، وفتنت التيارات والنزعات القومية. فالانفتاح الاقتصادي قد ساهم في تغير شكل الحياة الاجتماعية بصورة معينة: فشيوع استعمال الأشياء الحديثة قد دفع النزعة العقلية للتطور من ناحية، وجعل من قيم الثقافة الغربية نمطاً حضارياً ليس له بديل من ناحية أخرى.

هذا التفسير يجعلنا نفهم بوضوح موقف بطلنا الشاب، وموقف أسرته من المؤثرات التي كانت تفرضها الإيديولوجية الشائعة في المرحلة التي كتبت فيها القصة، ها هو يقول لنفسه: (فرق كبير بين أن تركب سيارة ولو صغيرة وبين أن تنحشر في الأتوبيس)، وها هي أسرته تهديه (حجرة عصرية بطاقمها (. . .) وسجادة فرنسية

(. . .)، بينما أمه قد اقتنت لنفسها (عدداً من التحف والسجاجيد والنجف). واقتناء مثل هذه الأشياء يعد مظهراً من مظاهر الثراء والتقاليد البرجوازية، بينما في العالم القصصي تدلنا على مظاهر الانحراف ومظاهر البذخ ويبدو هذا بوضوح في البداية حين ينشأ لدى بطلنا الشاب شك في سلوك والديه، فهما (لا يكترثان للغلاء (. . .) ولا يخلو أسبوع واحد من وليمة تقام للأصدقاء) واستحال ذلك الشك إلى حقيقة ثابتة (عندما أعلن أبوه ذات يوم أنه طلب إحالته للمعاش . . .) ولحقت به أمه في نفس الأسبوع. فظروف "الانفتاح" قد ساهمت في إثراء بعض الفئات الاجتماعية، وهذا الثراء يبدو -في جانب كبير منه- غير مشروع، ويظهر ذلك في هذه العبارة التي جاءت في الفقرة الثانية من القصة حين يصف الراوي شخصية ثانوية ليس لها دور في البناء الأساسي للقصة. لكن البنى الجزئية التي تضمنت ذلك الوصف تبدو على علاقة وثيقة بالدلالة العامة للقصة، فالنص يقول: (ومن حسن الحظ أنه لا تشوبه شبهة من شبهات الانفتاح، فهو قادر وشريف (. . .)).

فالانفتاح كما ساهم في تطور النزعة العقلية عند الفرد، ساهم أيضاً بصورة غير مباشرة في تحلل بعض القيم، وهذا له دلالة في البنى

الجزئية للقصة تبدو على علاقة وثيقة بدلالة ثراء فئات اجتماعية معينة.

وهذا يعني أن الضياع الذي يواجهه بطلنا الشاب في العالم الخيالي يرتبط بصورة مباشرة بطبيعة المرحلة التي كتبت فيها القصة.

فالعالم في هذه الآثار القصصية يبدو موزعاً بين المواقف الواعية والمواقف العاجزة عن اتخاذ مواقف إيجابية. ومن ثم فيصبح الموقف فاقداً للتوازن، ويصبح عبارة عن الفرد وأبناء طبقته، كل في عزلة، لا توجد حالة تضم الأول إلى طبقته لتحقق له الاستقرار وليس من سبيل إلى ذلك إلا باندماج الفرد المثقف مع أبناء طبقته.

٩- إذا كانت الاتجاهات السوسيولوجية والنفسية والشكلية في النقد الأدبي المعاصر قد نهضت على دعائم بنيوية علمية، فإن هذه الدعائم قد سمحت لهذه الاتجاهات أن تتحرر من طابعها الإيديولوجي الذي كان قائماً لدى بعض الاتجاهات

النقدية قبل ستينات هذا القرن. ويمكن أن نعتبر جهود لوسيان جولدمان مظهراً من بين مظاهر تأسيس نقد سوسيولوجي ذي طابع علمي، لا طابع إيديولوجي. فرغم أن جولدمان يعتمد في جانب كبير من فكره على فكر ماركس ولوكاتش إلا أننا نراه يحاول أن يكشف عما تنطوي عليه النظرة الماركسية للأدب من نزعة علمية مستنداً في ذلك إلى الدور "الابستيمولوجي" الذي لعبته فكرة البنية في النظرة الماركسية للأدب.

وبدون شك أن جولدمان ماركسي، ولكن لا شك أيضاً أن الجهود التي قام بها قد استطاعت أن تمد وجهة النظر الماركسية للأدب، بالنظرية الابستيمولوجية التي كانت تفتقر إليها. فهو قد قام بمحاولات جديدة من أجل صبغ الماركسية الأدبية بصبغة بنيوية معاصرة.

وقد قدم لنا جولدمان عدة مؤلفات هامة، نذكر من بينها "الماركسية والعلوم الإنسانية" ١٩٧٠ - "نحو سوسيولوجية الرواية" ١٩٦٤ - " بحوث ديالكتيكية" سنة ١٩٥٩ "الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث" ١٩٦٠ - "العلوم الإنسانية والفلسفة" ١٩٦٥ .

وقد نلاحظ وجود سمة مشتركة بين أغلب هذه المؤلفات ألا وهي دراسة وجهة النظر الماركسية للأدب دراسة نقدية راجياً أن يخلص النقد السوسيولوجي للأدب من طابعه الإيديولوجي، والانصراف به نحو العلم وموضوعه ونحو الارتباط بواقعه العيني، فعاد النظر في مفهوم «الأدب الطبقي» وفرضية «الأدب يعكس المجتمع» وعمل على تحديد موقعها الحقيقي بين الإيديولوجيا والعلم، وكان ذلك يحتم عليه أن يسعى جاهداً في سبيل القيام بعمل نظري جديد يجمع بين الدقة والصرامة من جهة وبين الرغبة في التأسيس المنهجي من جهة أخرى. ومن هنا فقد وقع في ظن جولدمان أن المهمة الأساسية للنقد السوسيولوجي للأدب اليوم هي القيام بدراسة ابستمولوجية للأدب في المجال النظري من أجل إلقاء المزيد من الضوء على كافة المفاهيم الأدبية الماركسية، ليخلع على سوسيولوجيا الأدب شيئاً من الوجود أو الكيان النظري، الذي ما زال يفتقر إليه ذلك الميدان. وبفضل جهوده في جامعة بروكسل والمدرسة العليا بباريس استطاع أن يخرج سوسيولوجيا الأدب من جمودها المذهبي ويمضي بها نحو آفاق جديدة من البحث العلمي النظري والتجريبي، مستلهماً في ذلك بعض مبادئ «البنيوية» ومستعيراً من بعض النقاد المحدثين (مثل لوكاتش ورينيه جيرار) مفهوم «الجنس الروائي» ومفهوم «البطل الإشكالي» ومفهوم «البنية الدالة»

التي سمحت له فيما بعد بإرساء دعائم نظرية للنقد السوسيولوجي للأدب أو على الأصح القيام بوضع أسس جديدة في معالجة الآثار الأدبية معالجة سوسيولوجية، وربما كانت القيمة الهامة للبنيوية والماركسية حسب رأي جولدمان، أنها قد استطاعت نقل سوسيولوجيا الأدب من الوضع الإيديولوجي إلى الوضع العلمي حتى لقد أصبحت المادية الجدلية في تحليل الظواهر الأدبية والثقافية من النظرية العامة للعلوم. أن الواقع الاجتماعي الذي يحتوي الظواهر الأدبية مؤلف من مجموعة من الجوانب الاقتصادية، والسياسية، والثقافية، والنظرية، وكل جانب من هذه الجوانب إنما يتم داخل كلية أو على الأصح داخل "بنية" الكل الاجتماعي وفي رأي جولدمان أن تلك البنيات المتعددة تبدو بحكم اندماجها في بنية المجتمع الكلي واقعة تحت تأثيره، ومحددة جزئياً على الأقل. من خلال فعله فيها وسيطرته عليها، ولكن مع هذا يبقى لكل منها بنيته الخاصة بمعنى أن لكل جانب بنيته المستقلة نسبياً. وهذا يعني أن سوسيولوجيا الأدب أصبحت بمثابة دراسة بنيات الظواهر الأدبية وبنيات واقعها الاجتماعي في جميع علاقاتها بشتى هذه البنيات الأخرى وكل تأثير لبنية على الأخرى يتحدد بمقتضى العلاقة النوعية التي تجمع بينهما وبين باقي البنيات الأخرى من جهة، وبينها وبين بنيات الكل الاجتماعي من جهة أخرى.

هذا إلى أن للبنية الاقتصادية بعد هام في تحديد البنيات الجزئية الأخرى بل يعتبر أهم البنيات في الواقع الاجتماعي، حتى أن جولدمان يفسر تطور الشكل الروائي بتطور البنيات الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع الصناعي الحديث، وكأن البنية الاقتصادية عند جولدمان هي التي تحدد لنا نمط الفكر، ونمط الأساليب الأدبية.

ومفهوم البنية الاقتصادية عند جولدمان يشير إلى مجموعة من الظواهر القابلة للملاحظة التجريبية ولا يشير إلى مجرد تصور علمي، وحين يتحدث جولدمان عن البناء الروائي والبناء الاقتصادي يعتمد على فكرة الربط بين بناء الرواية وبناء تبادل القيمة في مجتمع يعتمد على الإنتاج من أجل السوق، وهو بذلك يريد أن يبين لنا أنه من الضروري أن ننظر بعين الاعتبار إلى الواقع الاقتصادي والاجتماعي على أنه بينة (أو تركيب طوبولوجي) وآية ذلك أن الفرد في المجتمع الرأسمالي الحديث ولاسيما في المجال الاقتصادي ليس هو الفرد الحقيقي أو الفرد العيني الذي يجئ ويشغل بعض

المواقع التي تحدد من جانبها العلاقات الاقتصادية وشكل الإنتاج. فهذا الجانب يجعل العلاقات الحقيقية في حياة البشر تميل إلى الاختفاء، لكي يحل محلها علاقات هابطة تبدو في سلوك الأفراد المبدعين في كل المجالات ويصبحون في وضعية هامشية أو وضعية (إشكالية) نظراً لأن العلاقة لا تقوم بينهم وبين أناس حقيقيين بل بينهم وبين موضوعات أو أدوات ذات طابع رمزي. فهم بذلك لا يزيدون عن كونهم مجرد أساس للعلاقات البنائية في المجتمع الذي ينتج من أجل السوق. وفي ذلك كله يظهر التفسير الجديد لوجهة النظر الماركسية للمبدع وعلاقته بإنتاجه الأدبي وبالمجتمع.

١٠- فالأثر الأدبي في نظر جولدمان لم يعد واقعة تاريخية وإنما أصبح "بنية" يشمل في كل تكوين من تكويناته عن منطق باطني خاص، وأنه لا يمكن فهم أجزاءه إلا بانتسابها إلى الكل البنائي، وأن الوصف الذي يتألف من كافة عناصره، إنما هو انتظام وترابط بين هذه العناصر ترابطاً محكماً. وهذا ما يعنيه جولدمان حين يقول أن الكل البنائي في الأثر يملك وحدة منتظمة مترابطة ذات دينامية واحدة. فإذا أريد لماهية الأثر الأدبي أن تكون بناءاً جزئياً لكل بناء كلي واسع فلا بد في الواقع من أن تكون هناك معطيات معينة تعتمد على الواقع التجريبي كي تبرز طبيعة العلاقة بين بنيات الأثر وبنية الشكل الاجتماعي.

والواقع أن جولدمان حين تخلى عن مفهوم الأثر باعتباره واقعة تاريخية، واعتبره نمطاً بنائياً يعبر عن شخص مبدعه والجماعة التي يرتبط بها هذا الأخير، إنما كان يريد أن يميز لنا بين مفهوم الأثر بوصفه مفهوماً "علمياً" ومفهومه بوصفه مفهوماً إيديولوجياً.

والحق أنه إذا كان ثمة مشكلة لا تكاد تجد لها حلاً لدى جولدمان، فتلك هي مشكلة وضع أسس سوسيولوجية للأجناس الأدبية داخل النظرية النقدية، وهنا يحق لنا أن نتساءل هل يكون في وسع مثل هذه السوسيولوجية العلمية أن تصبح هي نفسها نظاماً علمياً محضاً. إننا قد لا نجد مانعاً من التسليم مع جولدمان بأن السوسيولوجية الجديدة للأدب تتمثل في مفهوم "الأثر بنية" الذي يبدو مرتبط ارتباطاً ضرورياً بنظرية المعرفة.

والواقع أنه إذا كانت السوسيولوجية الجديدة للأدب قد تخلت عن محاولة الربط بين مضمون الوقائع الاجتماعية والتاريخية وبين مضمون الأثر، فما ذلك إلا لأن

سوسيولوجيا الأدب عند جولدمان لم تعد مجرد تحليل ساذج لمظاهر العلاقة بين الأثر الأدبي والمجتمع. ولما كان الأثر بمثابة (بنية) لها نظام خاص فإنه من الضروري البحث في طبيعة ذلك النظام الخاص وفي طبيعة النظام الاجتماعي نفسه على ضوء العلمية البنيوية السائدة في ميدان العلوم الإنسانية وميدان الدراسات النقدية.

١١- إن المبادئ التي وردت في نظرية "جولدمان" تنصب كلها على جنس أدبي واحد ألا وهو الجنس الروائي، الذي يتميز على المستوى الفني بخصائص معينة، هذه الخصائص تختلف عن الخصائص الفنية للشعر، وعن الخصائص الفنية للقصة القصيرة، وهذه بديهية ولكن هل يستطيع الناقد أو الباحث أن يغض النظر عن هذه الخصائص ويحلل الأثر بصورة عامة، ويصبح تحليل الجنس الروائي هو نفسه كتحليل الشعر أو القصة القصيرة؟ إذا كان الجواب بنعم فهذا يعني أننا ننكر وجود الخصائص الجوهرية لكل جنس من أجناس الأدب.

حقاً أن هناك رأي يرى بأن الأدب، رغم اختلاف أجناسه، إلا أنه يجتمع تحت جوهر واحد ويؤدي وظيفة واحدة، وأن ما بينهما من اختلاف ما هو إلا اختلاف غير جوهري.

ولكن هذه النظرة التي تركز اهتمامها على النظرة الوظيفية للأدب، تترك جانباً نظرية الأدب وخصوصيته، بينما الاتجاه السوسيولوجي الحديث يرى، أنه يراعي خصوصية الأدب.

والظاهر أنه يقصد بهذه العبارة أنه يراعي في تحليل مضمون الأثر ارتباطه بشكله ارتباطاً عضوياً غير منفصل، فينظر للبنيات اللغوية باعتبارها بنيات وجهها الكاتب توجيهاً يتفق وطبيعة موضوع الأثر الذي ينهض عليه.

وهذا يعني أنه لم يتعرض لمسألة سوسيولوجيا الأجناس الأدبية. فالرواية التي حدد لها تعريفاً خاصاً، ووضع لها أسساً نظرية ساهمت بشكل فعال في بناء أساس سوسيولوجي متين لذلك الجنس الأدبي. ولكن ذلك الأخير كما هو واضح لنا لا يعتبر الأدب بإجماله، فالبحث عن أسس ومفاهيم سوسيولوجية للقصة والشعر ما زال لم ينجز بعد. وإذا كانت العبرة بالأفعال لا بالأقوال فيجب أن نقرر أن البحوث

السوسيولوجية الحديثة لا تـزال تتجه نحـو دراسـة الرواية ولا زالـت تعتبرهـا موضوعهـا الرئيسي . لهذا نرى أن عبارة "سوسيولوجيا الأدب" عبـارة لا تعـبر عـن المنجـزات الفعلية للبحوث في ذلك الميدان، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نظر جولدمـان للإبـداع الأدبـي من زاوية سوسيولوجية محضة، بينما ظـاهرة الإبـداع تضـم عـدة جوانـب أخـرى . لهـذا وجب الأخذ بمبدأ التكامل والتساند الشائع في ميدان العلوم الإنسانية، باعتبـار أن ظـاهرة الإبداع -كما ألمحنا سابقاً- تتضمن العديد مـن الجوانـب، مثـل الجـانب النفسـي واللغـوي والشـكلي، والاجتمـاعي، والتـاريخي، لهـذا تدخـل ظـاهرة الإبــداع في مجـال علـوم متعددة، كعلم النفس، والاجتماع، والجمال، والنقد الأدبي والتاريخ، . . . الخ .

وعلى هذا الأساس يصبح التفسير السوسـيولوجي الجولدمـاني للإبـداع، تفسـيراً يـؤدي إلـى "الوضعيـة النظريـة" لا القوانــين التــي ينشــدها البـاحث في مجـال العلــوم الإنسانية . لهذا نحن نرى أنـه مـن الضـروري الاسـتعانة بـالعديد مـن العلـوم الإنسـانية والعديد من المناهج أيضاً لتفسير ظاهرة الإبداع .

المراجع

Goldmann, L. pour une Sociologie du roman. Paris, 1964 .

= le dieucache, Paris. 1955.

Hegazy Samir, litteratur et Société en Egypt. Paris. 1979

⇐ جان فايت، المنهج البنائي وسوسيولوجيا الأدب (ترجمة سمير حجازي) مجلـة المنـار، القاهرة، ١٩٨٩ .

⇐ سـمير حجـازي، التفسـير السوسـيولوجي لشـيوع القصـة القصـيرة، فصــول، عـدد أغسطس عام ١٩٨٢ .

⇐ فتحي أبـو العنـين، الفـلاح، في روايـة عبـد الرحمـن الشـرقاوي، رسـالة ماجستير غـير مطبوع، جامعة عين شمس، عام ١٩٧٢ .

⇐ غالي شكري، مقدمـات في سوسـيولوجيا الروايـة العربيـة، دراسـات عربيـة، بـيروت، عدد فبراير ١٩٨٠ .

الفصل السابع

المنهج التاريخي

١- قد يكون من الأفضل لنا -بادئ ذي بدء- في هذا الجزء من الدراسة أن نتساءل ما تاريخ الأدب؟ إن كلمة تاريخ توحي إلينا بلا شك بالماضي، والماضي لا يصبح تاريخياً إلا إذا فهمنا تاريخاً للإنسان وجهوده، بينما الأدب فن من فنون التعبير الإنساني. وما دامت كلمة تاريخ تحمل معنى الماضي الإنساني، بينما كلمة أدب تحمل معنى فن تعبيري إنساني، فإنه (أي تاريخ الأدب) يعني دراسة الماضي الإنساني كما يصوره الأدب. وقد يكون لكلا الكلمتين استعمالات أو دلالات خاصة في مجالات نقدية أو علمية عديدة؛ لكن من المؤكد أن أبسط تعريف لتاريخ الأدب، هو أن يقال أنه دراسة الماضي الإنساني لفن الأدب. وعلى هذا الأساس نفهم أن الدارس في هذا المجال يقوم بعملية البحث التاريخي من جهة والنقد التاريخي من جهة أخرى.

ولنحاول أن نتوقف عند بعض التعريفات المختلفة "لتاريخ الأدب" لدى جماعة من المتخصصين حتى نقف على دلالة هذا المجال وأهم خصائصه من جهة ثم ننتقل إلى معالجة مناهج بحثه من جهة أخرى. ولنبدأ أولاً بهذا التعريف الذي يقدمه لنا الناقد الإنجليزي المعروف سبيلر Spiller حيث يقول: "يعنى تاريخ الأدب أولاً وقبل كل شيء، وصف وتفسير أدب شعب من الشعوب في لحظة تاريخية محددة"، ويضيف قائلاً: "إن تاريخ الأدب ليس تاريخ للغة، وليس تحقيقاً للنصوص، وليس نقداً أدبياً، وإن كان يحتم على مؤرخ الأدب أن يكون ملماً بأطراف هذه المجالات". وعلى ضوء هذا القول لا بد لكل دارس لتاريخ الأدب أن يحدد طبيعة الآثار الأدبية وعصرها ووسطها وعلة ظهورها، فهو- أي المؤرخ للأدب- كالمؤرخ الفكري أو الثقافي أو الحضاري، يكتب تاريخ الإنسان على ضوء فكره أو نظامه الفكري أو الثقافي.

إذا ما انتقلنا إلى تعريف آخر لتاريخ الأدب، ألا وهو تعريف ديبي Duby وجدناه يقرر ببساطة أن تاريخ الأدب يعني إجلاء الآثار الأدبية المنجزة في الماضي، وتعريفها ووصفها وفق تسلسلها التاريخي في سياق الزمان والمكان، ويشرح لنا دبي في موضع آخر المقصود بهذا التعريف فيقول: "إن هذا النوع من الدراسة لتاريخ الأدب يكون وصفياً وتفسيرياً، وينهض على المفاهيم العلمية والفنية". والحق أن دبي ينظر إلى ماضي الأدب على أنه جملة تراكمات ثاتبة. هذا إلى جانب أنه ينظر إلى العناصر التي تشكل هذا الماضي باعتبارها موضوعات منعزلة رغم إطارها الزمني الواحد.

وهنا نجد أنفسنا بإزاء تعريف آخر يقدمه "ريكور" ويبدأ هذا التعريف فيقول: "إن مفهوم تاريخ الأدب لهو مفهوم وصف الآثار الأدبية، وتفسير مصادر كل منها وأسبقيته في تأثيره على الآثار الأدبية". وهذا الرأي، كما هو واضح، يعطي للمصادر والمؤثرات الأدبية مكاناً هاماً، دون أن يأخذ بعين الاعتبار المؤثرات الخارجية التي يتلقاها الأدب من الوسط أو العصر. وكأننا نفهم ضمنياً من هذا الرأي أن الآثار الأدبية تمر بمرحلة توالي سببي على مستوى خاص بها، دون أن يكون لمبدعها أو قارئها دوراً يذكر.

أما "سوبول" فيرى أن تاريخ الأدب يعنى بوصف الآثار الأدبية كما يعنى بتعريفها وتفسير مصادرها مستنداً في ذلك إلى تجربة الكاتب وإلى الثقافة التي يرتبط بها من جهة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية والأساطير الشائعة من جهة أخرى".

٢- وأما فيما يتعلق بدراسة تاريخ الأدب دراسة علمية فإن ذلك يقتضي من الناقد أو الباحث أن لا ينظر إلى الوقائع الأدبية من زاوية ربطها في نطاق العلية والمعلولية، وأن لا ينظر إليها من زاوية ربطها بإطارها الزمني والمكاني بصورة مجردة بحيث تبدو الوقائع الأدبية في سلسلة مترابطة. بل عليه أن يتجه اتجاهاً تكاملياً، يفسر الوقائع الأدبية على ضوء روح العصر، دون الاقتصار على مجرد جمع الوثائق وتكديسها.

فالدراسة الموضوعية للوقائع الأدبية تتطلب تحليل هذه الوقائع على ضوء الظروف الاجتماعية والفردية، والمعايير الأدبية التي أحاطت بتلك الوقائع. وبالتالي لا يفسر تاريخ الأدب إلا بالاستعانة بمفاهيم النقد الأدبي، والسوسيولوجي، والسياسي، واللغوي . . .، على اعتبار أن الوقائع الأدبية ليست نتاجاً مباشراً لدوافع فردية صرفة بقدر ما تفسرها أسبابها التاريخية والاجتماعية التي تعد العلل الحقيقية الكامنة وراء أحداث ووقائع التاريخ الأدبي.

فليس الفرد المبدع هو محرك تاريخ الأدب، وليس تاريخ الأدب هو تاريخ الأفراد المبدعين، بقدر ما هو التاريخ الثقافي الذي يحيط به الأفراد المبدعون. فالوقائع الأدبية لا ترجع إلى الفرد المبدع وحده بل تتمخض عن حركة متعددة الجوانب، فهي تتضمن، الفرد والظروف والمواقف التي تمليها العوامل الاجتماعية، والمواقف السياسية. ولا يعني ذلك أننا نتجه للتقليل من أهمية دور الأفراد المبدعين، والتنكر لوظائفهم التاريخية وأدوارهم الثقافية، إنما قصدنا من وراء ذلك أن نوضح أن إطار التاريخ الأدبي هو إطار اجتماعي وفردي في وقت معاً.

وعلى هذا الأساس يستخدم الناقد التاريخي المنهج لتفسير ووصف ماضي الظواهر الأدبية ويوضح لنا: كيف جاءت وأين ومتى ظهرت؟ فإذا طبق المنهج التاريخي للأدب دون الاستناد إلى وثائق يقينية مؤكدة، يكون الناتج حتماً بعض الافتراضات الظنية غير قابلة للتحقيق. ولكن منهج تاريخ الأدب الحق هو الذي يعتمد أصلاً على الحقائق المؤكدة والثابتة، استناداً إلى الوثائق الأصلية التي تستخدم لاستجلاء الوقائع الأدبية. وباستخدام فرضية الأنساق المتكاملة يمكن للباحث التاريخي النظر إلى الوقائع الأدبية باعتبارها عنصراً من عناصر البنيات الثقافية يلعب دوراً معيناً داخل هذه البنيات.

إن الوقائع الأدبية ليست وقائع منفصلة الواحدة عن الأخرى، وإنما هي معطاة ككل وظيفي تتصل فيه الأحداث وتترابط بعضها ببعض. وهذا المعنى يضفي على تاريخ الأدب وعلى الحقيقة التاريخية عنصراً دينامياً متغيراً، ويتخلى عن النظر إلى خصائصها الإستاتيكية الثابتة، نظراً لأن الوقائع الأدبية لا يمكن فصلها عن سياقها التاريخي والاجتماعي، أو تفسيرها بعيداً عن مواقف الحياة الثقافية. فالماضي الأدبي هو جزء لا يتجزأ من الماضي الاجتماعي والتراث الثقافي، كما أن موقف الكاتب في التاريخ الأدبي إنما يتكامل مع المواقف الاجتماعية والتاريخية، فالتاريخ الأدبي كالتاريخ العام تحكمه حركة جدلية - لا يمكن نزعه عن إطاره الاجتماعي أو الثقافي.

ولهذا السبب يجب على الباحث أو الناقد التاريخي ألا يقف عند حدود وصف الوقائع الأدبية في علاقاتها المتبادلة، إنما ينبغي عليه دراسة تلك الوقائع من خلال حركتها وتغيرها والنظر إليها على أنها في كل متماسك الأجزاء. بمعنى أن لا يصف الآثار الأدبية وتغير مصادرها دون ربطها بهذه المصادر ودون ربط هذه المصادر بالإطار الثقافي والاجتماعي بوجه عام. فلا يمكن فهم الوقائع الأدبية إلا من خلال ارتباطها بالوقائع

الأخرى، حيث يتصل زمان هذه الوقائع ويستمر، ويفسر بشروط مستمدة من ماضيها، باعتبار أنها خاضعة لصيرورة معينة.

٣- أما أصحاب نزعة المواقف التاريخية فيذهبون إلى القول بأنه من الواجب وصف الآثار الأدبية وتفسير مصدرها في وضعها الخاص، أي النظر إليها على ضوء مواقف معينة. فأصحاب هذه النزعة ينظرون إلىالآثار الأدبية في استجابتها أو صراعاتها لموقف من المواقف فهم يعتقدون بأن هناك مواقف معينة تثير علام الكاتب. كما أن هناك استجابات شعورية وأنماط فكرية بفضلها يستطيع الكاتب أن يواجه تلك المواقف التاريخية من ناحية، وبروح العصر وسماته من ناحية أخرى. وهذا يعني أن تلك المواقف هي الأساس الذي يجب على الباحث أو الناقد التاريخي أن يلتفت إليها حين يقوم بوصف وتفسير الآثار الأدبية. كما يجب عليه أن يلتفت أيضاً إلى المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها هذه الآثار. فالمواقف الأدبية هنا تعد المصادر الحقيقية للفكر والعامل الأساسي لتفسير طبيعة الوقائع الأدبية.

والوقائع الأدبية على ضوء هذه النظرية ليست إستاتيكية ثابتة، بل تبدو منبثقة من قوى دينامية تاريخية أساسها الحقيقة الأدبية. فهذه الحقيقة تختفي فيما وراء المواقف الفكرية والتاريخية.

وغاية التاريخ الأدبي على ضوء هذه النظرية هي الكشف عن الوقائع الأدبية وربط أصولها التاريخية بالمواقف الفكرية والاجتماعية. واكتشاف الأصول التاريخية للحقائق الأدبية يتم عن طريق تتبعنا لعملية التطور التاريخي والتطور الأدبي في نفس الوقت.

ويقرر أصحاب هذا الاتجاه أن كل عصر من العصور الأدبية إنما يخضع لأسلوب معين للفكر وتسوده بعض المظاهر والاتجاهات المحددة، حيث نشاهد في كل عصر من عصور التاريخ نماذج معينة من الأدب، ويغلب على هذه النماذج بعض المظاهر الكلية التي تعبر عن روح العصر التاريخي.

وما يؤخذ على هذا الاتجاه أنه يخضع الوقائع الأدبية ذات الصبغة المتفردة للوقائع التاريخية العامة، ويحاول إخضاعها للقوانين العقلية العامة، وهذا المنظور يتفق مع وظيفة مؤرخ الثقافة بوجه عام ومؤرخ المعرفة بوجه خاص.

٤- لو أننا أردنا الانتقال مرة لأخرى إلى نظرية "سبيلر" فسنجد أنفسنا بإزاء مفاهيم علمية فنية لتحديد وظيفة المؤرخ الأدبي وتحديد موجهات عمله. فهذا الأخير يلتقي في عمله مع

الباحث التاريخي من جهة والناقد الأدبي من جهة أخرى ، فهو يكون باحثاً تاريخياً عندما يحاول اكتشاف طبيعة بعض الوقائع الأدبية . وهنا يصبح كالباحث العلمي في أي مجال من المجالات ، عليه أن يحدد الظاهرة ، موضوع بحثه ، تحديداً دقيقاً وأن يشكل للظاهرة عدداً من ا لفروض أو التساؤلات ويحاول أن يضع لها إجابات مؤقتة قبل الشروع في بحثه . وأن يحاول في المرحلة التالية القيام بعملية عزل بعض الوقائع الأدبية عن مجالها بصفة مؤقتة ، نظراً لأن مجال تاريخ الأدب مجال يتضمن عدد غير محدود من الإشكالات والقضايا . هذا إلى جانب أنه ملزم بالاستعانة بالاستدلال والبراهين التي يتم تحقيقها عن طريق الرجوع إلى الوقائع الأصلية (كالمخطوطات أو أوراق تصحيح الأصول ، أو رسائل الأصدقاء ، أو تقارير الصحف . . . الخ) والاستدلال والبراهين إما أن تكون خارجية ، مصدرها الوثائق المتعلقة بحياة المؤلف الخاصة ، أو متعلقة بظروف بيئته الاجتماعية والعوامل التي تحكمت في ظهور آثاره الأدبية . وأما أن تكون داخلية مصدرها الآثار الأدبية ذاتها ، كالإشارة في توطئة المؤلف لأحداث وتاريخ معين ، أو استخدام عبارات ، أو أسلوب معين يلفت انتباه المؤرخ أو الناقد التاريخي .

وهنا قد يقول قائل بأن هذه المهمة قد يستطيع القيام بها الباحث التاريخي بوجه عام فأين دور الناقد التاريخي؟ يجيب سبيلر بأنه يأتي بعد جمع البيانات وبعد تنظيم الوقائع الأدبية تنظيماً منطقياً . ويمكن أن نعتبر محاولة تقويم البيانات التاريخية ومحاولة تقويم الآثار الأدبية مظهراً من مظاهر إتيان ذلك الدور ، أما مرحلة التفسير التي تتضمن في أساسها محاولة الإجابة على التساؤلات : كيف تمت تلك الآثار الأدبية ، ولماذا ظهرت وأين نشأت ، ومتى ظهرت؟ فإنها تأتي في المرحلة الأخيرة في عمله . وفي هذا الصدد يقرر (سبيلر) أنه من الضروري أن ينظر إلى تلك الوقائع نظرة مجملة فينظر في ظروف كتابتها ونشرها ، والظروف التي أسهمت في تحديد شكلها واتجاهها ، بمعنى أن لا ينظر إليها في عزلتها ، أو يحاول نزعها من سياقها التاريخي . وعلى هذا الأساس يجب على الناقد التاريخي أن لا يفهم أية فكرة جزئية إلا من خلال سياقها العقلي الكامن في الحقائق الأدبية التاريخية .

ويضيف سبيلر قائلاً : "وعلى الناقد التاريخي أن يحاول اختبار فرضه أو فروضه التي شكلها لبحثه ، عن طريق الوثائق والبراهين التاريخية التي أعدها للبحث . وفي هذه المرحلة تصبح كتابة الناقد التاريخي شبيهة بالكتابة الأدبية التي يكون فيها الخيال محدوداً أو مقيداً .

٥- وأما إذا انتقلنا الآن إلى مفهوم التاريخ الأدبي على نحو ما يفهمه عدد من

المتخصصين في دراسة الأدب العربي، لوجدنا أن البعض منهم يأخذ اتجاهاً مضاداً لطبيعة الماضي التاريخي للأدب، وأن البعض الآخر يتعسف في إصدار آرائه على الأدب، فلم يبدأ عمله بفرض يمكن أن يثبت فيستقر لديه، أو لا يثبت فيتخلى عنه.

إن بلاشير يرى في كتابه المسمى "تاريخ الأدب العربي" أن منهج الوصف والتحليل هو منهج يتفق وطبيعة دراسة الأدب واللغة العربيين، ويتفق والمراحل التاريخية المتعددة التي عرفها. وفي حديثه عن الأدب قبل الإسلام وبعده، لا يتناوله إلا من ناحية تطوره الشكلي مع إشارات عابرة لبيئته الاجتماعية وظروفه التاريخية وإغفال تام لصلته بالجوانب النفسية والسياسية وغيرها. فالاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يفسر وقائع الأدب العربي على نحو غير مترابط مع الوقائع التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية. فهو لم يحاول أن يتفهمها على أنها أحداث ملتحمة في سياقها التاريخي وإطارها الاجتماعي.

ولم يحاول أن يتفهم أن النظم والتيارات الثقافية السائدة في المجتمع كفيلة بأن تمدنا بالخصائص العامة "لروح العصر"، وهذا الاتجاه نراه واضحاً في محاضراته التي ألقاها عام ١٩٦٨ عن "الأدب العربي"، إذ هو يتقدم نحو التعرف على مظاهر أثر العنصر الديني على اللغة والأدب في مرحلة ظهور الأسلام.

وبديهي أن بلاشير يحاول دراسة الأدب من حيث هو أدب، وبالتالي فإنه يحاول أن يعالج الآثار الأدبية على ضوء علاقتها بعضها ببعض. أضف إلى ذلك أن محاولة نزع الوقائع الأدبية عن مجمل سياقها التاريخي وإطارها الاجتماعي لا تنفرد بها مؤلفات بلاشير فحسب بل هناك تلامذته وأتباعه الذين ساروا على دربه وتبنوا منهجه في دراسة الأدب والحضارة الإسلامية، ومن هؤلاء شارل بلا واندريه ميكل وندا طوميش، فهؤلاء جميعاً حاولوا أن يتفهموا تاريخ الأدب العربي من حيث هو تاريخ بلا مواجهات دينامية متغيرة، بل تحكمت فيه خصائص استاتيكسة ثابتة.

فشارل بلا حاول في دراسته المسماة "Langue et Litterature Arabe" أن يتناول قضية الأدب العربي منذ ظهور الإسلام حتى بداية العصر الحديث معتمداص في ذلك على تتبع الجانب الديني خلال هذه المرحلة التاريخية واستطاع أن يبرز مظاهر ذلك الدور في تطور اللغة بوجه عام، وعلى الموضوعات الأدبية بوجه خاص.

وأجرى ميكل "Miquel" عدداً من البحوث على تاريخ الأدب العربي عامة، واهتم

بدارسة الحكايات العربية القديمة خاصة، وهو ينطلق في دراسته المسماة La Litterature Arabe من تتبع آثار الدين على الأدب منذ بداية الإسلام حتى العصر الحديث، منطلقاً من فكرة أساسية مؤداها أن أغلب الآثار الأدبية العربية، قديمها وحديثها تعالج أساساً قضايا دينية أو متفرعة عن الدين، فهذا الأخير هو الذي أدى في رأيه إلى خلق قطاع عريض من إنتاج الأدب، وهو الذي حدد معظم الاتجاهات الفكرية كما حدد الأذواق الأدبية.

الصلة تبدو واضحة بين آراء ميكل وشارل بلا ولا سبيل إلى الشك فيهما، ويتجلى ذلك في هذه الثنائية التي يعقدها كل من الباحثين بين الدين وتطور الأدب، أو تعليل الشكل بالشكل نفسه، وعلى هذا الأساس ينكران وجود صلة بين أبعاد الحياة الاجتماعية والأدب، معتمدين في ذلك على المشاهدة البسيطة العابرة والاستدلال المنطقي المشوب ببضع الشائعات المنتشرة بين المستشرقين في هذا الموضوع.

واهتمت ندا طوميش "Tomiche" بإجراء دراسة على تاريخ الأدب الروائي في مصر منذ نشأته الأولى في القرن ١٩ (عند رافع الطهطاوي، وعلي مبارك) حتى أخذ شكلاً فنياً (عند المازني والعقاد الحكيم وغيرهم)، وهي تعلل تطور الشكل الروائي عن طريق تطور الشكل نفسه، ومحاولة تتبع حياة المؤلف الشخصية، والأدب كمبدعه لا ينتميان لواقع اجتماعي محدد، والأحداث والعقدة الروائية سواء عند لاشين أو عند عيسى عبيد تبدو كانعكاس لشخصية الكاتب وحده.

من خلال هذه اللمحة العابرة لهذه الأعمال يتضح لنا أننا بصدد اتجاه تأملي ثباتي ينظر للتاريخ والأدب نظرة إستاتيكية تحتم علينا أن ننظر فيه وفي آراء أصحابه لنتبين العلة في هذه النظرة وفي اتخاذ هذه المواقف من التاريخ الأدبي العربي. وسنقتصر على مناقشة "بلا" كما يتضح في بحثه في "تاريخ اللغة العربية والأدب العربي" باعتباره المنهج الذي يأخذ به العديد من المستشرقين الفرنسيين في مضمار الأدب. فما هو منهج بلا إذن؟

هو منهج تأملي ثباتي، فالباحث ينظر في بعض المراحل التاريخية ويستنتج منها بعض الآراء، أما نوع الوقائع التي ينظر إليها فذلك أمر يحدده مذهبه العام، وهو في جوهره محاولة لتعيين أسباب تطور اللغة والأدب، ومعظمها أسباب ترجع إلى جانب واحد ألا وهو جانب الدين لا جانب النظم الاجتماعية والسياسية والدينية في وقت معاً. فهو يغفل تماماً دور هذه العوامل ويبحث فيما هو عام في سائر الوقائع الأدبية، ليسهل له الخروج بعدد من التعميمات.

هذا هو الاتجاه نحو البحث عن علل الوقائع الأدبية في الماضي الديني هو الذي حدد لـ "بلا" تقسيمه للموضوعات التي أراد الوقوف عندها والتي أطلق عليها اسم المراحل الكبرى :

- مرحلة ظهور الإسلام وكانت اللغة تعتمد على الشفاهية ولا وجود للكتابة بوجه عام، أما الأدب والشعر فقد كان مزدهراً.
- بداية العصر العباسي، وفيه قويت دعائم اللغة الفصحى نتيجة احتكاك الأمة الإسلامية بغيرها من الأمم الأخرى.
- مرحلة سقوط العباسيين وتدخل النفوذ الأجنبي، وفيه واجهت اللغة العربية تهديداً بالتدهور.
- مرحلة حملة نابليون على مصر ومسايرة البلدان العربية للركب الحضاري العالمي.

ومن هذا التقسيم بدأ "بلا" بحثاً تحليلياً ثباتياً يحاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز لنا عوامل التطور في اللغة والأدب. فلننظر كيف يمضي في هذا الجزء وكيف يستفيد من هذا التقسيم.

إن الفكرة العامة التي جعلته يهتم أكثر الاهتمام بالأدب والدين هي التي توجه بحثه وتصبغه بالصبغة التحليلية الثباتية، فهو يبحث عن العوامل المحددة لتطور الأدب. وفي رأيه أنها قد تحددت في عنصر الدين، أما حاضر الأدب فليس سوى نتيجة لهذا الماضي التاريخي الديني.

مثل هذا الحديث قد يحمل على الظن بأن "بلا" كان في هذا البحث مثالاً للباحث ذي المنهج التجريبي الحديث، فلديه فكرة قد وجهت ملاحظاته، أي أننا بصدد باحث يضع فرضاً ثم يحاول اختباره عن طريق التجربة، ولكن هذا الظن غير صحيح، فبلا لم يبدأ بفرض، بل بدأ في هذا البحث بآراء واضحة لديه، بحيث أن تقسيمه للمراحل التاريخية وإعطاء أحد العناصر منها أولوية لتفسير تطور اللغة والأدب، لم يكن من قبيل التجريب بل كان من قبل التبرير. ومن هنا كان بحثه مليئاً بالتعسف والتعسف ميزة واضحة في مؤلفات بلا وميكل وطوميش. فاهتمامه بالتقسيم لتلك المراحل كان منصرفاً إلى ما تكشف عنه هذه المراحل من جوانب سلبية حاول على الدوام إبرازها بين الحين والحين.

فالأدب في المرحلة الأولى يتميز بسيادة الطابع الديني، ويتجلى ذلك على وجه الخصوص في الآثار الفكرية. وقد حالو "بلا" جهد استطاعته أن يلقي الضوء على أنماطها المتعددة.

ولا عجب فهي التي ستفسر له المراحل الأخرى. ولما كانت النظرية لديه سابقة على

التجريب، فقد تعسف في كثير من المواضع إلى درجة لا شك أنها تقلل من القيمة العلمية لبحثه. وأبسط دليل على ذلك لم يكن يقعد على إلقاء عدد من الفروض إذا افتقد إحدى حلقات السلسلة التي يتابعها في وضوح. انظر مثلاً تفسيره للغة والفكر العربي، فاللغة لغة شعرية، ويفسر ذلك بقوله: "إن كلماتها توحي للقارئ بصورة غير مميزة". بينما الفكر العربي فطري لا يتأثر بالتغيرات التاريخية العميقة فقد بقي عدة قرون صامداً أمام كل محاولات التغيير، ويضيف "ولا شيء يدلنا الآن أنه قد حطم عناصر الصلة بالماضي".

لقد ألقى بعدة أفكار، لا يهمنا في هذا المقام الآن إذا كانت صحيحة أم لم تكن صحيحة، فالمهم الآن أن نشير أنها لا تبدو في شكل احتمالات أو فروض مستوحاة من الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي بل أغلبها مستوحاة من تأملاته العابرة، للغة والأدب. هذا التعسف يبدو بوضوح في كون الباحث يقصد نحو شيء يعرفه من قبل معرفة تامة، وهذا هو الذي دفعنا إلى القول بأن منهج "بلا" في هذا البحث لم يكن منهجاً تجريبياً، بالمعنى الدقيق، بل كان منهجاً تبريرياً. . .

من المؤكد أن "بلا" مستشرق من المستشرقين البارزين، ومن المؤكد أيضاً أنه قد حاول أن يعالج مسألة الماضي التاريخي للأدب العربي في ظل منهج حديث، وهذه الحقيقة نفسها هي السبب الذي جعلنا ننظر في منهجه. فالقضية بهذا الوضع مقبولة لدى ذوي النزعة المنهجية الحديثة، ولكن تحقيق "بلا" لها غير مقبول لأنه مليئ بمظاهر التعسف والتعلق بآثار الاتجاهات التحليلية القديمة وما كان يسودها من نزعة آلية.

وقد اضطر منهجه إلى المضي نحو نقيض نزعته الحديثة، فإنه لكي يرد مظاهر التغير في الأدب التي لا تحصى إلى عدد ضئيل من العوامل، اضطر أن يستعين بمقدار ضخم من الآليات بحيث فقد تاريخ الأدب ميزة وجوده الشخصي وسياقه الاجتماعي، التي هي من أهم مميزات التفسير الموضوعي لتاريخ الأدب. فإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة؟ ألفينا الإجابة في طريقة فهمه للأدب العربي وتاريخه، فهو يفهم تاريخ الأدب على أنه مجال يوصف ويحلل مظاهر جزئية للتطور اللغوي والشكلي، ولكن لما كان تاريخ الأدب بعيداً عن ذلك المفهوم ولما كان "بلا" لم ينتبه لذلك، فقد سلك نحو تحقيق فكرته عن الأدب العربي وتاريخه سبيلاً أقرب ما يكون إلى دراسة التاريخ العام من زاوية ثباتية. انظر حديثه عن الثقافة العربية مثلاً، فهو يقرر أنها منغلقة ومنطوية على الإعجاب بالذات. ويفسر ذلك

بأن اللغة العربية نفسها لا تترك مكاناً للمؤثرات الخارجية، ولكن ماذا تفعل الآليات التكنولوجية والأنشطة الحديثة في الفكر وفي اللغة وفي بنية الواقع؟ يعجز "بلا" عن الإجابة فهو لا يعرف مبدأ الثبات والتغير في التاريخ والمجتمع كما في الأدب، وفي اللغة.

وإذا كان الأمر كذلك فقد استحالت النزعة الحديثة لدراسة تاريخ الأدب إلى نقيضها، إلى دعوة تقليدية تحليلية، فالتاريخ الأدبي لم يعد عملية تتضمن عدة عمليات بل أصبح مجموعة من الأجزاء الإستاتيكية والأفكار التي يفرضها الباحث على التاريخ والأدب فرضاً، بحيث لم يعد التعليل ديناميا.

ولكن أين الحدود الفاصلة بالضبط بين العنصر الثقافي الديني واللغة والأدب؟

لا يجيبنا "بلا" على ذلك. فهناك دائماً حديث عن موضوعات الشعر التي لم تتحدد، والشاعر الذي لا يملك في وقت فراغه سوى الانشغال بالدين.

فالمسألة إذن تعليل بالعنصر الثقافي الديني، وبديهي أن التعليل بعنصر حضاري واحد لا يتفق أبداً مع النزعة المنهجية الحديثة، بل هو على الضد من ذلك يعبر عن اتجاه ثباتي فتجزئة الوقائع والظواهر الأدبية هو ذاته مضاد للدعوة الحديثة الدينامية، فضلاً عن أنه لا يتفق وتكامل الوقائع الأدبية والتاريخية. والواقع أن الاتجاه الثباتي مسيطر على "بلا" بشكل واضح، وليس أدل على ذلك من تفسير وقائع متعددة الجوانب ومعقدة التركيب من زاوية وحيدة الجانب.

يكفي هذا القدر من الإطلاع على فلسفة "بلا" الكامنة وراء أفكاره المفروضة على البحث فرضاً؟ وإذا تساءلنا من أين له هذه الفلسفة، كان لزاماً علينا أن نبحث لها عن تعليل اجتماعي وثقافي، فأما عن الأول فهو ينتمي إلى فئة مغلقة على وجودها الشخصي، وتمثل جزء من البيروقراطية الفرنسية، وأما الثاني فهو الرأي الشائع عن مدرسة الاستشراق التقليدي منذ أواخر القرن الماضي عن تضخيم الجانب الشكلي وتجميد التاريخ ولم يزل في أيامنا هذه أساتذة في الجامعات الفرنسية يدرسون الأدب العربي على ضوء مفاهيم تقليدية ثابتة. فالاتجاهات الفكرية والثقافية الجديدة يشاهدونها مشاهدة عابرة، ويقفون منها موقف الإنكار وعدم الاعتراف بها ويبذلون الجهد لبقاء الستار الحديدي الذي يفصلهم عن حركة الواقع وربما يرجع ذلك إلى أن معظم الباحثين في ذلك المجال، من ذوي النزعة الدينية الضيقة والاتجاهات غير التطورية. فهم لا يعملون على التكيف مع الواقع الجديد، ويفضلون العزلة التي تمنحهم فرصة العيش مع الماضي ومفاهيمه التقليدية لهذا نراهم قد

حصروا جهودهم في الأدب القديم . ففي الفترة التي يعد فيها الباحث هذا العمل نجدهم يدرسون لطلبة الدكتوراه "حكايات ألف ليلة وليلة" ، وغيرها من الأشكال الأدبية القديمة . أما الآداب العربية المعاصرة فينظرون إليها نظرة عابرة .

بانتهائنا من مناقشة "بلا" نكون قد أتممنا مناقشة معظم المحاولات الحديثة لدراسة تاريخ الأدب على أسس علمية ، ناقشناها من حيث المنهج ومن حيث النتائج الزائفة التي يصل إليها الباحث بالنسبة للتاريخ والأدب . ومن الجلي أن معظم هذا الزيف مرجعه النزعة التحليلية الثباتية التي تشيع عند أغلب الباحثين من المستشرقين فهم تشيع عندهم هذه النزعة وتظهر بمظاهر مختلفة لكنها جميعاً صادرة عنها ، ولقد بيّنا خطأ الاعتماد على هذا المنهج وعجزه عن تفسير عمليات التاريخ الأدبي ووقوفه عند حدود الوصف دون التقدم إلى التعليل .

المراجع

- Spiller. A. littrary History, London, 1960.
- Pellat, c, langue et litterature arabe, Paris, 1970.
- Miquel. A., la litterature arabe. Paris, 1969.
- Tomiche. N., l'histoire de la littérature romance que en Egypte. Paris. 1981.
- Blachir, A, Histoire de la littérature arabe, Paris, 1950.

قاموس المفاهيم العلمية والنقدية

١- تقتضي طبيعة كل دراسة ذات طابع علمي أن تحدد مضمون ألفاظها تحديداً دقيقاً. من أجل وجوب استخدام هذا اللفظ أو ذاك في حدود معينة. وقد اعتاد أغلب الباحثين أو النقاد (كما لاحظنا في الفصل الثالث) أن يستعملوا ألفاظاً أو مصطلحات دون الاهتمام بوضع دلالة محددة لها. مما يؤدي إلى الخلط في الفكر والغموض في النص، وتشتيت البحث. ولما كنا قد وجهنا عدة انتقادات لهؤلاء الباحثين بسبب عدم تحديد دلالة المفهوم أو المصطلح فقد لزم علينا أن نقدم دراستنا دون أن تتضمن هذا العيب أو الخطأ. من أجل مساعدة القارئ على ضبط تفكيره وتوجيهه وتعميقه. فلا يمكن للنقد العربي الجديد أن يتقدم بدون الاعتماد على تحديد المفاهيم والعناية بها وبالفوارق الدقيقة بينها. من أجل عدم تشتت الفكر والبحث. لهذا رأينا أن نقدم في هذا الملحق محاولة لتحديد بعض المفاهيم الواردة في بحثنا.

٢- لقد انتشر في أغلب بحوث النقد الجديد استخدام المفردات النقدية الحديثة بصورة غامضة، واختلطت وتشابهت في ذهن القارئ وأصبحت في حالة من الفوضى تدعو المثقفين والباحثين إلى ضرورة حسم هذه المسألة وضرورة بث الوعي بضرورة تحديد المفردات النقدية الحديثة تحديداً علمياً دقيقاً. وهو أهم شرط من شروط استخدامها، إذ من الضروري أن نحدد لهذه المفردات دلالات معينة إما في صورة قاموس جماعي، وإما أن يضع كل ناقد أو باحث ملحقاً في نهاية بحثه خاصاً بالمفاهيم النقدية يحاول فيه تحديد مضمون اللفظ وفق قواعد موضوعية محددة. ليوضح الفرق بين القاموس اللغوي، والقاموس النقدي. نظراً لأن الأول يسجل كيف يستخدم الناس هذا اللفظ أو ذاك، والثاني ينظم وجود استخدام هذا اللفظ أو ذاك في حدود معينة.

وقد يحدث أحياناً أن يستمد أحد فروع النقد بعض مصطلحاته من فروع أخرى. وقد استعار النقد فعلاً بعض مصطلحاته من فروع العلوم الإنسانية مثل علم النفس، وعلم

الاجتماع، وعلم اللغة، وعلم العلامات . . . الخ. ولا سبيل إلى الإفادة من هذه الاستعارة إلا بتحديد المفردات وإبراز ما طرأ عليها من تغير.

وتحديد مضمون المصطلح يؤدي وظيفة بالغة الأهمية بالنسبة للنقاد والباحثين، فهو يساعدهم أولاً على ضبط تفكيرهم وتوجيهه وتعميقه، ويساهم ثانياً في تبادل خبراتهم وأفكارهم ويقضي ثالثاً على العشوائية الشائعة في استخدام المصطلح، يقضي رابعاً على بعض جوانب اللبس والغموض في نصوص البحوث المترجمة وغير المترجمة. ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تتم على وجهها السليم بدون العناية بالفوارق الدقيقة بين المفاهيم وبعضها. أمام هذه الاعتبارات التي تزداد قيمتها للنقد رأينا أن نقدم هذا القاموس. وقد قصدنا في ذلك إلى مراجع بعض كبار النقاد، واعتمدنا في تحديد مضمون المصطلح على الإيجاز مما جعلنا نكتفي بذكر المراجع في نهاية القاموس لا في ثنايا النصوص الخاصة بتعريف دلالة المصطلح. وقد تضمن هذا التعريف ذكر أصل الكلمة الأجنبية يقابلها المعنى الموافق أو المقارب لمعناها بالعربية.

تجريد
Abstraction (Fr.)
Abstraction (Eng.)

وصف مجموعة من الوحدات أو العناصر المتشابهة في عدد من الآثار الأدبية. يحددها الناقد عن طريق التحليل البنائي الرمزي أو التوليدي.

تراكم أدبي
Accumulation Littéraire
Literary accumulation

إضافة جزء من الأجزاء النظرية بالقيم أو المعايير النقدية عن طريق فئة أو جماعة من النقاد أو الأدباء في مرحلة تاريخية محددة.

اغتراب عقلي
Aliénation Mentale
Mental Alienation

مفهوم يشير إلى نمط معين من الشعور عند الشخصية يظهر في شكل سلوك أو نشاط لا يستجيب لانفعالاتها الخاصة. وتصبح غير قادرة على التكيف مع المجال أو البيئة المحيطة بها والموقف على ضوء هذا الشعور يبدو فاقداً للتوازن وتصبح "الأنا" في جهة والآخرين في جهة أخرى.

ازدواج القيم
Ambivalence des Valeurs
Ambivalent Values

يستخدم هذا المفهوم للإشارة إلى تعدد أطر الدلالة المشتركة، أو تعدد مقاييس يمكن الرجوع إليها في إصدار الأحكام سواء بين النقاد أو بين الأفراد المبدعين في فترة تاريخية تتسم بظهور اتجاهات أو معايير جديدة.

تحليل القصة Analyse du récit
Analysis of the Novel

تحديد وحدات في النص لغوياً وشكلياً ومقارنة الهياكل ببعضها، إلى جانب تصنيفها، وتحديد العلاقة بينها وبين الأشكال المتعددة في البنية العامة للقصة.

تحليل اجتماعي أدبي Analyse de sociologie Littéraire
Socio-Literary analysis

تحديد البنيات الدالة دلالة موضوعية وتعين صلتها ببنيات فكرية معينة ومحاولة إبراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية وفكر فئة اجتماعية أو جماعة في مرحلة تاريخية محددة.

تحليل نفسي أدبي Analyse Psychologique Littéraire
Psycho-Literary analysis

ارتياد عالم الرمز في الأثر دون الاقتصار على دراسة عالم الواقع وعالم الخيال. انطلاقاً من لغة اللاشعور في النص واعتبارها بنية لا جوهر وبالتالي حديث أو مقال.

تحليل سيميولوجي Analyse sémyologique
Simiological Analysis

تعيين الهيكل أو الرسالة والرمز الذي يتضمنه الأثر ويعين الهيكل لغة النص وخصائصه البنائية باعتباره عدداً من الأقوال المكونة من جمل.

تحليل الأثر Analyse de l'oeuvre
Book Analysis

عملية فك النص العام إلى عناصر بسيطة. عن طريق اللغة وعن طريق شكل الأثر. ويتم ذلك الفك عن طريق فصل أجزائه، وتفكيك وحداته اللغوية والفنية.

اللامعيارية Anomies
Anomaly

مفهوم يستخدم للإشارة إلى الوضع الذي تتغير فيه أسس القيم النقدية وتصبح غير قابلة للتحديد أو التعريف، ولا يعني ذلك اختفاء كل المعايير، بل يعني استحالة الوصول إلى تعريف أحادي وثابت. فالقيم ونظم المعايير يمكن أن تتغير بسرعة في النقد أو في الأدب في فترة زمنية محددة. ويمكن لهذا التغير أن يتسبب في اختفاء قيم نقدية بكاملها. من شأنها أن تثير نمطاً من القلق يخلق في المناخ النقدي ويؤدي إلى عدم استقرار القواعد أو الأسس النقدية.

تضاد Antonymie
Antonym

مصطلح يستخدمه الناقد للدلالة على وجود نقيض للكلمات أو الصور البلاغية الواردة في النص، أو في اتجاه فكري أو فني أو فلسفي، أو اجتماعي بين كاتب وآخر يعيشان معاً في عصر واحد.

النقد التحليلي Analytique
Analytic

مصطلح يستخدمه الناقد النفسي للدلالة عن وجود تحول في بنية النص المقروء. يصل إليه من خلال قراءة محصورة بين مبدع النص المؤول، ومتلقي التأويل أي قراءة محصورة بين الكاتب والقارئ تنهض على أساس البعد التاريخي. وحضور وغياب التداعيات الحرة، وإبراز العقد النفسية من خلال تكرار الصور والاستعارات الكامنة في بنية لا وعي.

نزعة تبريرية Apologétique
Apology

مصطلح يشير إلى نمط من الاتجاهات الفكرية التي تعتمد في الوصول إلى نتائجها على أفكار مسبقة أو أفكار واضحة غير مستخلصة من الواقع التجريبي أو الملاحظة الدقيقة، أي الوصول إلى نتائج عن طريق أفكار تكونت في الغالب من الانطباعات التي تهمل دور المشاهدة المنظمة، وتعتمد على التأملات العابرة يشد أزرها عدد من الأفكار العامة التي تكونت لدى الناقد من قبل والتي يتخذ منها وسيلة لتبرير آرائه وفكره واتجاهه.

تنظيم ذاتي Autoregláge
Autoreglage

تميز بنية الأثر الأدبي بنسق خاص يحفظ لها وحدتها ويحقق لها استقلالها الذاتي عن الواقع الخارجي يتجلى في شكل إيقاعات داخلية وأنساق لغوية خاصة.

ذاتية الحركة Autonomation
Autonomy

إحلال بنية ذاتية محل بنية ذاتية أخرى في رواية أو في قصة أو في مسرحية بقصد إبراز كيانها الذاتي المستقل.

الأصالة الأدبية Authenticlté Littéraire
Literary Authenticism

مصطلح يشير إلى ارتباط الكاتب أو المبدع بتراثه الأدبي والتزامه بالصدق في تصويره العالم الداخلي والخارجي وضرورة الجمع بين التقاليد الفنية القديمة والتقاليد الفنية الجديدة.

اتجاه تصنيفي Attitude typologique
Typological Attitude

عملية عقلية يقوم بها الناقد تعتمد على تحديد الوحدات اللغوية، والشكلية المتشابهة من أجل الوصول إلى القانون العام الذي يحكم النص الأدبي.

الطليعة Avant-garde
Innovators-Modernists

مصطلح يشير إلى مجموعة الأدباء أو النقاد الذين يتميزون عن معاصريهم بالتجديد في الموضوعات الأدبية، أو التجديد في مناهج المعالجة الأدبية أو النقدية.

تيار أدبي Courant Littéraire
Literary Current

اتجاهات تحول داخلي تكمن في النسق الأدبي في صورة اختيار غير مشعور به. يقوم به جماعة من النقاد والأدباء، وتظهر في جماع مؤلفاتهم الأدبية والنقدية في مرحلة تاريخية معينة.

وعي ممكن Conscience Possible
Possible Consciousness

نمط من الوعي الخيالي، أو الوعي التصوري، يظهر في الآثار الأدبية أو الفكرية. نتيجة وجود رؤية متماسكة للعالم تظهر في بنيات الفكر الجماعي. وهو (الوعي) يتشكل من بنية الوعي الضمني الذي يتكون من مجموعة تصورات ترتبط بفكر الكاتب أو المفكر. أو هو نشوء إمكانية رؤية متماسكة تتميز بالشمول والجماعية.

تماسك بنائي Cohérence Structurale
Structural Coherence

ترابط قائم بين وحدات الأثر وبعضها، كالترابط القائم بين شخصيات الرواية أو القصة. فبنية الأثر الأدبي تبدو في حالة ترابط بين وحداته الداخلية وعناصره الكلية. فهو اندماج وحدات الأثر الجزئية في بنيته الكلية.

اتصال Communication
Communication

نقل معلومات أو أفكار من شخص لآخر، عن طريق الكلام أو اللغة. ويتضمن هذا النقل عدة عناصر أساسية: مرسل، مستقبل، دائرة، رسالة.

الوعي الفعلي Conscience réelle
Realistic Consciousness

مصطلح يشير إلى نمط معين من الإدراك والمعرفة لخصائص فكر الكاتب والجماعة التي يرتبط بها في مرحلة تاريخية محددة. فهو نتائج التجارب الفعلية أو الامبريقية التي ترتبط بواقع الوضع اليومي وما فيه من صراعات نفسية وفكرية، واجتماعية.

علم الرموز Codicologie
Codology

مفهوم يستخدم للإشارة إلى العلم الذي يدرس العناصر المادية للكتابة (من حبر وأوراق، وأقلام، وعلامات ورقية) من أجل تصنيف وتحديد تاريخ الوثائق المشكوك فيها، خاصة في حالة الملفات التي تحتوي على أوراق كتبت في فترات زمنية متفاوتة لكاتب معين.

مركب تبادلي Complexe Intersubjectif
Inter-Subjective Complexity

صلة قائمة بين وحدات بنائية تحدث بصورة تلقائية تفرض على شخص محدد في رواية أو في قصة لوجود أهداف مشتركة فيما بينها.

صراع أدبي Conflit littéralre
Literary Conflict

اختلاف عند أديب أو عدد من الأدباء أو النقاد لكل منهم اتجاه يخالف الآخر في عدد من المفاهيم الأدبية أو الجمالية أو الفكرية.

تصور Concept
Concept

مجموعة عناصر بنائية وفكرية يحددها الناقد من خلال تحليله البنائي للرواية أو القصة أو المسرحية.

بناء افتراضي Construction
Construction

تركيب نماذج شكلية من النص الأدبي من أجل تحديد ظاهرة يحاول الناقد وضعها تحت ملاحظته المباشرة.

وعي زائف Conscience fausse
False Conscience

مفهوم يستخدم للإشارة إلى تبرير أفكار واتجاهات جماعة أو فئة معينة. وهذه الأفكار والاتجاهات منبثقة من داخل بنية هذه الجماعة لا من داخل بنية الواقع الحضاري الذي تعيش فيه.

وعي جماعي Conscience Collectif
Collective Conscience

مصطلح يشير إلى استبصار جماعة معينة بقيمها ومعاييرها، وبدورها التاريخي والاجتماعي. مثل قيم الحرية، والاستقلال عند البرجوازية الليبرالية في صور معايير يتم تطويعها داخل أفكارهم واتجاهاتهم.

وعي نقدي Conscience Critique
Critical Conscience

الاستبصار بارتقاء مفاهيم ومفردات النقد واستقلاله عن العلوم الإنسانية والتنبوء بالتغيرات التي يمكن أن تطرأ على معاييره في فترة تاريخية محددة وتخليصه (النقد) من النزعة التبريرية والوظيفية، وقراءة الأدب قراءة دلالية مجملة.

نقد الموضوع Critique thématique
Thematic Criticism

مفهوم يستخدم للدلالة على توجه الناقد في دراسته للأثر الأدبي نحو الكشف عن وعي الكاتب وغرضه والتوحد بين ذاته وأسلوبه من خلال انطباعه الحسي. إذ لا يمكن فصل الإدراك الحسي عن عملية الإبداع نظراً لأن المبدع يكشف عن نفسه في عمله ويقيم علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع أو بين المبدع وعمله.

نقد معياري Critique mormátive
Normative criticism

الحكم على الأثر الأدبي على ضوء أطر دلالية مشتركة بين جماعة من النقاد. أو مجموعة من القواعد المحددة يعتمد عليها النقاد كمقياس للرجوع إليها في إصدار الأحكام على الأثر الأدبي. وهذه المقاييس أو القواعد تتميز بالثبات النسبي والاستقرار في فترة زمنية محددة.

نقد تكويني Critique génétique
Genetic Criticism

مصطلح يستخدمه الناقد للإشارة إلى البحث في تأويل حل الرموز، وإعادة تشكيل النص، من خلال أسرار صناعته البيانية، وفهم خصوصيته الجمالية على ضوء السيرورة التي أدت إلى دلالته وإلى تحوله مع ثقافته المرجعية، وفهم آلية انتاجه وتوضيح مسار كاتبه والعمليات التي تحكمت في ظهوره (النص) من ناحية ومحاولة تنظير بعده التاريخي من ناحية أخرى.

نقد الخطاب Critique du discour
Discourse Criticism

مصطلح يشير إلى وصف وتحليل أي نمط من أنماط الكلام أو المقال، أو الحديث سواء كان صادراً عن ذات فردية أو عن ذات جماعية. وهذا الكلام أو المقال أو الحديث يشمل الصحفي أو الأدبي أو العلمي.

سياق Contexte
Context

مفهوم يشير إلى مجموعة العوامل التي تؤثر في اتجاه النص، وفي تشكيله وفي ظهوره فالسياق العام للأثر الأدبي أو النص هو المجتمع والتاريخ. وهو (السياق) يعزله الناقد البنيوي الشكلي عن العالم الخارجي حتى يستطيع الوصول إلى اكتشاف التواتر أو الاطراد بين النصوص الأدبية وبين بعضها ويعتمد عليه الناقد البنيوي التوليدي (الدينامي) من أجل فهم وتفسير الأثر أو النص الأدبي.

فهم Comprehénsion
Comprehension

مصطلح يستخدمه الناقد في مجال سوسيولوجيا الأدب للدلالة على تحديد أبرز سمات الأثر الأدبي على المستوى اللغوي والبنائي كمرحلة أولى ثم دمج هذه السمات في بنية كلية واسعة كمرحلة ثانية وأخيرة.

نقد النص Critique textuelle
Criticism of the Text

مصطلح يشير إلى اعتبار الأثر الأدبي نظاماً من الدلالات أو نسيجاً من التشكيلات، ينعقد فيه زمن الكاتب وزمن القارئ ويتشابكان معاً في الوسط الذي يمثله الكتاب. ويفسر باللغة

باعتبارها أداة وصف واكتشاف في وقت معاً.

النقد الأدبي

Critique littéraire
Literary Criticism

شكل من أشكال المعرفة العلمية، هدفه إضاءة وتفسير شروط إنتاج الآثار الأدبية، ومهمة الناقد في ظل هذا التعريف أن يقرأ الأثر قراءة لغوية وفنية، ويحدد له مكاناً داخل نظام الإنتاج الأدبي عن طريق الاستعانة بمفاهيم وفروض علم اللسانيات. فالنقد الأدبي يجعل من الآثار مجالاً لبحوثه وهذه الآثار ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة، حتى إن لم تكن هذه الآثار لغة في حد ذاتها.

ناقد بنائي

Critique Structurale
Structural Criticism

باحث له قدرة على خلق النماذج الشكلية عن طريق تحليل بنيات الأثر لغوياً بصورة منطقية يهدف في عمله إلى الكشف عن العلاقات المضمرة في الأثر والبحث عن دلالتها داخل السياق العام للأثر.

النقد التقليدي

Critique Classique
Classical Criticism

اتجاه نقدي يعتبر التقاليد الفنية معياراً أساسياً لدراسة الأثر الأدبي. ولا يميل نحو التجديد، أو التخلي عن هذه المعايير ويتخذ من الآثار اليونانية نماذجاً يهتدي بها في دراسته.

انقطاع معرفي

Coupure Epistémologique
Epistemological break

استخدم هذا المفهوم الفيلسوف الفرنسي المعاصر فوكو للدلالة عن الانفصال بين ثقافة قديمة بأخرى جديدة في فترة تاريخية معينة. إذ يمكن أن تكف ثقافة ما عن التفكير على النحو الذي درجت عليه لكي تشرع في التفكير في شيء آخر. إذا كان البناء العقلي القديم قد تصدع، ومن ثم لا بد لكل العلاقات أن تكون قد تغيرت لكي ينشأ من كل هذا مجال معرفي جديد.

ثقافة

Culture
Culture

بنيات عملية ونماذج نمطية فكرية واقعية وخيالية تظهر في اللغة المقننة واللغة الرمزية وتظهر في سلوك وفي فكر الفرد والجماعة خلال الزمن.

الثقافة الأساسية

Culture de base
Basic Culture

جماع العناصر التي تشكل الوحدات الأساسية في البنية الثقافية بما فيها الفن والأدب، والموسيقى وشتى صور الإبداع الفني في فترة تاريخية محددة.

حتمية أدبية

Déterminsme littéraire
Literary Determinism

مصطلح يشير إلى أن الظواهر الأدبية والفكرية تخضع في تطورها وفي حركتها لعناصر

موضوعية تحكمها، وهي ضرورية لتطورها الموضوعي والشكلي.

جدل أدبي
Dialectique l'ittéraire
Dialectical literary

حركة التغير وعدم الثبات والمتناقضات في الفكر وفي الأدب، وفي الفن، وفي الواقع الثقافي، ويقصد به أيضاً الأفكار الأدبية المختلفة والمتناقضة.

الإزاحة
Déplacement
Deplacement

مصطلح يستخدمه الناقد النفسي للإشارة إلى تصوير ليس له معنى محدد في الظاهر، غير أنه يحمل كثافة بصرية وشحنة عاطفية يتلقاها هذا التصور من تصور آخر يرتبط بسلسلة من التداعي. والعاطفة هنا قد انفصلت عن التصور الأصلي وتحولت إلى تصور آخر لا علاقة لها به. وهذا التصور الأصلي ينهض على مستوى العمليات اللاشعورية، فتبدو العواطف والتصورات مترابطة بصورة نهائية.

ارتقاء أدبي
Développement litteraire
Literary Development

عملية النضوج كما تتم في النص الأدبي وتفصح عن نفسها في التغيرات المتلاحقة التي تقع منذ ولادة النص الأدبي حتى اكتمال نضجه، والتغيرات هنا تغيرات كيفية في جوهر النص الأدبي على مستوى البناء ومستوى المضمون في وقت معاً.

تفكيك النص
Déconstruction du texte
Deconstruction of the text

قراءة النص الأدبي قراءة واسعة، ومتغيرة حسب الانطباع الفردي الذي يستخلصه القارئ ومعنى النص وفق هذا الفهم معنى لا نهائي، مفتوح لا يرتبط بالزمن أو التاريخ الذي يعيشه القارئ. ووظيفة القارئ هنا ليست اكتشاف النص بل إعادة كتابته على ضوء خواطره الإنشائية الرومانسية.

بعد أفقي
Dimension Paradigmatique
Dimensional horizontal

مفهوم يستخدمه الناقد أو الباحث في مجال علم اللسانيات وعلم النحو التحويلي للدلالة على الجانب الوصفي والتحليلي الكيفي للنحو واستنباط كل ما يدل على جانب التطور الداخلي في لغة النص.

تعاقب
Diochronie
Sequence

مصطلح شائع في كتابات العالم اللغوي دي سوسير للدلالة على وجود علاقات بين الأشياء المتتابعة على أساس التغير الزمني أو التاريخي. وهذا الفهم يجعل اللغة ذات طابع تاريخي

يبرز تطورها بصورة مباشرة أو غير مباشرة .

حديث أدبي Discours littéraire
Literary Discourse

مصطلح يستعمله الناقد للدلالة على اعتبار الأثر أو النص الأدبي ، حديث أو مقال محورها اللغة التي تعد لسان حاله ، وتعد سبباً لقوته وسبباً في تشكيل عناصر تكوينه ، وفي إضفاء كل ماله من دلالة .

حيوي (دينامي) Dynamique
Dynamic

الحركة والتغير ، وعدم الثبات ، فدينامية البنية مثلاً تعني تحولها خلال الزمن . فبنية الأثر عند جولدمان بنية دينامية متغيرة ، ترتبط بتغير الظروف الموضوعية المحيطة بالأثر .

تجريبي Empirisme
Experimentation

كل ما يعتمد على الملاحظة الذهنية لدى الناقد المعاصر . ويستطيع عن طريقه أن يصل إلى التعميم في الوحدات المتشابهة في النص أو في الأثر الأدبي .

نظرية المعرفة Epistémologie
Epistemology

جماع أصول المعرفة الفلسفية والإنسانية والتجريبية بما فيها أصوله التطبيقية والمنهجية . يستعين بها الناقد عند تحليل الآثار الأدبية أو الفنية وهي واضحة في دراسات بارت جولدمان .

النزعة الجمالية Esthètisme
Aestheticism

اتجاه نقدي يكرس جهده للبحث في الجوانب الفنية في المؤلفات الأدبية كالصورة ، أو الإيقاع الموسيقي أو الاستعارات والتشبيهات البيانية ، في نص من النصوص الأدبية . وقد لاقي هذا الاتجاه حملة شديدة من أصحاب النقد الجديد في ستينيات القرن العشرين .

دراسة نحوية Etude syntaxique
Syntactical Study

مجال يقتصر على البحث في القواعد التي تنص على طرق التأليف بين العلامات ، مع العناية بدلالتها ومعانيها ، وتعتبر العلامات هنا مجرد أشكال أو رسوم أو أصوات .

دراسة دلالية Etude sémantique
Semantic study

عملية تجريدية يقوم بها الناقد أو الباحث تنطلق من الدراسة البرجماطيقية . وتنحصر في البحث في الألفاظ أو العلامات مع العناية بدلالتها أو معانيها .

تطور أدبي Evolution littéraire
Literary Evolution

انتقال الأجناس الأدبية، أو أفكار النقاد أو الأدباء من مرحلة فكرية أو ثقافية إلى مرحلة أخرى.

الصور اللفظية Figure de mots
Figures of Speech

مصطلح يشير إلى الوسائل التي تؤثر في الكلمات المكونة للجملة، من أجل غرض بلاغي، أو غرض يتعلق بالصورة التركيبية، أو الصورة البلاغية.

وظيفة وصفية Fonction descriptive
Descriptive Function

مصطلح يشير إلى دور الوصف في النقد الشكلي ويقصد به إبراز الدلالات أو العناصر اللغوية والشكلية وعلاقتها بالنسق العام الذي يحكم منطق الأثر وتنحصر وظيفة الناقد في تحليل العناصر في إطار منطقي وموضوعي محدد.

وظيفة الكلام Fonction de langage
Function of Language

مصطلح يشير إلى دور اللغة في التعبير أو الانفعال، أو النداء، أو الاتصال، أو إنشاء رموز تتيح للفرد أن ينشأ علاقات مباشرة.

الشكليون Formaliste
Formalists

فريق من النقاد الروس يدعو إلى التخلي عن المناظير السوسيولوجية، أو النفسية، أو التاريخية. عند دراسة الأدب ويرى ضرورة التركيز على الشكل واللغة في الأثر الأدبي. باعتبار أن هذين العنصرين هما اللذان يشكلان الصورة.

أشكال اللغة Forme de langue
Forms of language

اقتران أصوات اللغة بالدلالات أما في صورة شكل ينطق بصورة مستقلة عن غيرها وإما في صورة مقيدة لا تنطق وحدها.

تعميم Généralisation
Generalization

مرحلة يصل إليها الناقد بعد اكتشاف وحدات التشابه في الآثار الأدبية، ويحقق الفروق التي حددها في بداية أو في نهاية عمله.

أجيال أدبية Génération Litteraire
Literary Generations

جماعة من الكتاب يعيشون ظروفاً موضوعية متشابهة ويعالجون الآثار الأدبية وفق مفاهيم ومعايير شائعة في فترة حياتهم الثقافية والأدبية.

بطل إشكالي Héros Proplématique
Problematic Hero

ظهر هذا المصطلح في دراسات لوكاتش ودراسات جولدمان للدلالة على الشخصية الرئيسية في الأثر الأدبي التي تثير تساؤلات وتطرح قضايا ترتبط بقيم المجتمع والحضارة وتبرز وجود تناقض قائم بين الشخصية والعالم.

هيمنة ثقافية Hégémonie Culturelle
Cultural Hegemony

مفهوم يشير إلى سيطرة نمط من الفكر والأنظمة اللغوية والمعرفية لطبقة أو جماعة اجتماعية معينة على الأنماط السائدة في المجتمع في مرحلة تاريخية معينة. وتفرض هذه الأنماط نفسها على معظم الجماعات المبدعة والمثقفة الذين يعيشون في ظروف اقتصادية وتاريخية واجتماعية متشابهة.

تأويل Herménéutique
Hermeneutics

مفهوم يشير إلى تفسيرات الإشارات النصية، باعتبارها عناصر رمزية معبرة عن النص وعن الحضارة التي نشأ أو ظهر فيها وهذا المفهوم شائع في بحوث ودراسات النقاد والباحثين الذين يعتمدون في أعمالهم على نظرية التلقي والقراءة المفتوحة.

حكاية Histoire
Tale

موضوعات منظمة داخل شكل لغوي وفني يعطي تأويلاً للسيرورة وللواقع التاريخي من خلال علاقتها مع الذات المفكرة أو الكاتبة.

والحكاية غالباً ما تخالف خطاب التاريخ الذي يعاصرها، وتتنبأ في معظم الأحيان برؤية خاصة وتصور يختلف عن الخطاب التاريخي.

تماثل بنيوي Homologie Structurelle
Structural Homologue

مصطلح استخدمه الناقد الفرنسي المعاصر لوسيان جولدمان للدلالة على وجود سمات متشابهة بين العلاقات المنطقية للأثر الأدبي وبين البنيات الكلية للمجتمع تبدو في شكل صور وأفكار وأساليب تتفق وأفكار العصر وأفكار الكاتب.

فرض Hypothèse
Hypothesis

مسألة ذات بعد احتمالي. يقوم الناقد بصياغتها عندما يكتشف العلاقة بين الظاهرة الأدبية وبين إطاره النظري أو بين الظاهرة الأدبية وغيرها من الظواهر ويحاول (الناقد) إخضاعها للاختبار التجريبي.

صورة شعرية Image Poétique
Imagery

مصطلح يستعمله الناقد الشكلي للدلالة على خلق رؤية خاصة ينحصر دورها في أداء وظيفة فنية تتفق وطبيعة الخصائص العامة للنص الشعري. وأبرز هذه الخصائص الفنية هي التقابل، التكرار، والاستعارة، والصورة.

تقليد Imitation
Imitation

سلوك، أو تصرف، يقوم به شخص من أجل إعادة فكر أو سلوك، أو مشهد عن طريق الأداء، الذي يعتمد على الفعل الواعي أو غير الواعي.

انطباع Impression
Impression

شعور ما ينشأ لدى الناقد أو القارئ نتيجة قراءة أثر أدبي أو مشاهدة أثر فني، ويتلقى القارئ أو المشاهد هذا الانطباع من القراءة أو المشاهدة. وتطلق كذلك لفظة انطباع على تأثر المبدع لما يشهده أو يعيشه من تجارب في حياة الآخرين.

استقراء Induction
Induction

عملية عقلية يقوم بها الناقد عندما يكتشف الوحدات المتشابهة في النص. التي عن طريقها يستطيع الوصول إلى حكم عام عن النص. فعن طريقة (الاستقراء) يستطيع الانتقال من الحكم على الأثر الأدبي إلى المبادئ العامة التي تحكم مجموعة من الآثار الأدبية العامة.

الفردية Individualisme
Individualism

سلوك لدى الشخصية في الرواية أو في القصة أو في الواقع يبرز اهتمام خاص بالقيم والأفكار التي تشير إلى مظاهر العزلة والميل إلى تجميد سلوك الأفراد. الذين يظهرون في صورة تفتقر إلى مشاعر الولاء أو الانتماء إلى الجماعة.

تكامل أدبي Intégration Littéraire
Literary Integration

خصائص بارزة في أدب أمة أو عدة أمم تعبر عن وجود تباين أو اختلاف في مفاهيم، أو في أسس تتعلق بالنظرية الأدبية وهذا التباين يذوب أو يختفي في فترة ما. ويصبح سمة في النظرية الأدبية.

مثقف Intellectuel
Intellectual

فرد ذو منهج علمي يفسر جوانب الحياة تفسيراً موضوعياً. ويسعى إلى تطوير المفاهيم والقيم الثقافية ويمثل قلة من الفئة المتعلمة.

تفسير Intérprétation
Interpretation

ربط الناقد بين النص الأدبي والظواهر الثقافية الخارجية بصورة موضوعية. وهو الغاية النهائية في النقد الأدبي الاجتماعي. يتم عن طريق ربط البنية الخاصة بالبنية العامة.

قراءة مضمرة Implicite
Implication

مفهوم يستخدمه الناقد للدلالة على إبراز جانب غامض في النص فهو (النص) يتضمن عناصر وأشياء لم يستطع أحد أن يراها. نظراً لأنه يعتمد في بنائه على الزمن ويحدث القارئ عن الاجتماعي والتاريخي من خلال ما قد يبدو جمالياً أو روحياً أو أخلاقياً في فترة تاريخية محددة.

تناص Intertextualité
Intertextuality

مفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على النص الأصلي.

تفاعل النص Interaction du texte
Interaction of the text

علاقة بين وحدتين أو نظامين في النص بحيث يجد الناقد أن دور أحدهما يتحدد جزئياً تبعاً لوظيفة الآخر. وأن الوحدتين تبدوان في حالة معينة من الترابط والتماسك وتؤديان وظيفة وحدة متشابهة.

لغة أدبية Langage Littéraire
Literary Language

مصطلح يستعمله الناقد، للدلالة على لغة رمزية متعددة الدلالات، ثرية المعاني في كل المجالات استعمالاتها الخاصة.

لغة رمزية Langage Symbolique
Symbolic Language

بناء عام ذو عناصر متشابكة يتكون من لغة مقننة. تبرز أو توضح معنى أو فكرة محددة في نص أو في قصة أو رواية.

اللغة Language
Language

مصطلح يستعمله الناقد أو اللساني للدلالة عن رموز متعارف عليها صوتياً، ودلالياً داخل المجتمع، وهي تتكون وتتشكل بعيداً عن إرادة الفرد.

علم اللغة Linguistique
Linguistics

مجال دراسي يتخذ من موضوع اللغة الإنسانية مجالاً لاهتماماته الخاصة. ويدرس أصول اللغة، ومقارنتها ببعضها، كما يدرس الصوتيات والألفاظ، والقواعد وتشكيل عناصر التعبير (كالعبارات والكلمات).

رسالة شعرية Message Poétique
Poetic Message

ظاهرة توصيلية، ذات بنية خاصة، تربط أساساً بين الظاهرة الشعرية والظاهرة الإعلامية، انطلاقاً من الدلالة العامة للغة. والدلالة الفنية والشكلية للنص.

لغة خارجية Langage externe
External Language

مصطلح استخدمه العالم اللغوي السويسري دي سوسير للدلالة على دراسة العلاقات القائمة بين اللغة من جهة وبين المجالات المؤثرة عليها كالحضارة، والتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع ... الخ من جهة أخرى.

لغة داخلية Langage Interne
Internal Language

مجال لساني يدرس العلاقات بين اللغة وبعضها، ويدرس تأصيل المفردات بين بعضها البعض، دون النظر إلى العوامل المؤثرة فيها من خارج نطاقها. فهي (اللغة) تبدو هنا كنسق لا يعرف سوى نظامه الخاص.

لغة شعرية Langage Poétique
Poetic Language

مفهوم ظهر حديثاً في أواخر السبعينيات للدلالة على وجود تفرقة بين لغة النص الأدبي ولغة النص العلمي عن طريق الصور والتراكيب الفنية والصياغة الأدبية.

قراءة بنيوية Lecture Structurale
Structural Reading

الانتقال من قراءة نص ما وربطه بنصوص مختلفة للمؤلف ذاته، بهدف الكشف عن بنية نفسية أو لغوية محددة. وأول من استخدم هذا المفهوم هو الناقد الفرنسي شارك مورون في دراسته عن الشاعر الفرنسي مالارميه عام ١٩٣٨.

قراءة اعراضية Lecture Symptomale
Symptomatic Reading

مفهوم ظهر في مجال التحليل النفسي للأدب على يد فرويد. فحواه أن المقال أو الحديث يعد بمثابة المادة التي تحمل أعراض الشخصية، وتتضمن الشعور واللاشعور التي تبدو في النصوص الأدبية لكاتب معين، سواء في بعض الكلمات أو الصور أو الأقوال أو المواقف

السردية التي أصبح يتميز بها العمل الأدبي.

أدب تجريدي Littérature abstraite
Abstract Literature

نمط من أنماط الأدب لا يحدد فيه المبدع أو الأديب معالم البيئة التاريخية أو الاجتماعية، أو الاقتصادية، وإنما يصور أحداثاً وشخصيات لا ينتمون إلى مكان أو زمان محدد. ويقرأه (الأدب) قلة من القراء ذو ثقافة خاصة.

أدبية Litterarité
Literary

مفهوم يستخدمه الناقد أو الباحث للإشارة إلى جملة الظواهر التي تستوعب القارئ ومجمل إمكانيات القراءة. باعتبار أن الكتابة والقراءة نشاطين يحددان محور اهتمام الناقد بعد أن تلاشى موضوع الكاتب والعمل الأدبي من مجال اهتمامه.

منهج تجريبي Méthode expérimentale
Experimental Method

بنيات عامة، يهدف الناقد، أو الباحث من ورائها إلى التعميم الذي يرتبط بفرض أو بعدد من الفروض إلى جانب ارتباطه بالملاحظة المباشرة. يعتمد عليه الناقد المعاصر إلى جانب المنهج النقدي لإعطاء عمله صبغة علمية صارمة.

منهج بنائي Méthode Structurale
Structural Method

طريقة يعالج بها الناقد الأثر الأدبي معالجة لغوية وشكلية، تتمثل في البحث عن العناصر أو الوحدات اللغوية الدالة، وعلاقتها بمجموع تنظيم الأثر، ويعطي لها الأولوية في التحليل وفي إنشاء النماذج المستقاة من ذهن الناقد ومن الوحدة المنطقية القائمة في بنية الأثر.

منهج علمي Méthode Scientifique
Scientific Method

مجموعة من المفاهيم والقواعد تستند إلى الملاحظة والاستقراء والتعميم. يستعين بها الناقد أو الباحث لتعيين أو تحديد الظواهر الأدبية والثقافية والفكرية. ويقوم على تأكيد أن المعرفة تتكون من ما تختبره الحواس.

نموذج متماثل Modèle analogue
Analogous Model

نمط خاص ينهض على أساس التشابه بين عدد من الخصائص لظاهرة أدبية أو فكرية أو ثقافية. وعدد من خصائص مماثلة لها في ظاهرة أخرى مختلفة.

نموذج تحليلي Modèle d'analyse
Analytical Model

مصطلح يشير إلى فك صورة، أو فك عدد من الرموز اللغوية في نص أدبي معين، ومحاولة

تحديد خصائصه العامة، ووضعها في علاقة تقابل أو تشابه مع جزء من عناصر النص للوصول إلى نمط من محاور التقابل وتحديده بصورة تحليلية.

نموذج فني Modèle artistique / Artistic Model

إطار لغوي وشكلي يخضع لشروط الإنتاج الأدبي السائدة في العصر الذي ظهر فيه، يرتبط وجوده بعدة قواعد معينة تحددها المبادئ أو الأسس العامة للنظرية الأدبية وهو يتكون لدى الفرد المبدع نتيجة معرفته الفنية ومعرفته الثقافية وممارسته الفعلية.

حداثة Moernité / Modernism

حركة فكرية عقلانية علمية هدفها تغيير المفاهيم والمناهج التقليدية التي تعالج الفن والأدب، وإرساء مفاهيم وقواعد جديدة تستند إلى المبادئ البنيوية في اللغة وفي الفلسفة والعلوم الإنسانية. أو يشير (المصطلح) إلى الانتقال من مرحلة الفكر النقدي والأدبي والفلسفي التقليدي إلى مرحلة جديدة تعتمد على البناء النظري والامبريقي للوصول إلى الحقائق الأدبية والنقدية في ثقافة المجتمعات الصناعية.

نموذج رمزي Modèle Symbolique / Symbolic Method

جملة أبنية من المفاهيم المنطقية والنظرية، يتحرك الناقد على ضوئها عند تحليله نصاً معيناً يستنبط منه مجموعة من الدلالات الظاهرة أو الخفية.

شكل الحكاية Morphologie du conte / Morphology of Connote

العناصر التي تضمن وحدات أو أجزاء بنيات الحكاية، ويتجمع حولها النظام أو النسق الذي يحكم الأجزاء أو الوحدات بمكوناتها العامة.

نموذج بنائي Modèle Structural / Structural Model

تصور معين يسمح للناقد أن ينشأ نماذج من علاقات معينة جاءت نتيجة ملاحظاته، ونتيجة تكوين إطاره النظري. وأساس هذا التصور هو عملية إنشائية شكلية ولغوية، يستطيع عن طريقها تبسيط شكل الأثر، أو إحداث تغيرات فيه.

النصوص الشارحة Métatextes / Metatexts

مصطلح يستخدمه الناقد للإشارة إلى الآثار الأدبية التي تمثل المرجع الجوهري لفهم وتفسير أثر أو نص ما والآثار الأدبية تتضمن نمطاً من الأفكار والمعاني الثقافية والمعرفية واللغوية مرتبطة ببعضها في فترة تاريخية محددة.

حركة أدبية Mouvement littéraire
Literary Movement

جهد بارز تقوم به جماعة من الأدباء أو النقاد من أجل تحقيق غاية أو هدف مشترك يتجه نحو تعديل أو تغيير عدد من المواقف الأدبية النقدية أو الثقافية.

أسطورة Mythe
Myth

حكاية أو رواية شعبية، أو إنسانية متصلة بحياة إحدى الأمم. تهدف إلى التعبير عن بطولة أو قيمة ذات أثر هام في نفوس الناس أو الأمة.

نقد أسطوري Mythocritique
Mythological Criticism

مجال دراسي يبحث في موضوع العلاقة بين الشعور الجمعي، وتصورات الجنس البشري البدائية. ويجمع بين الدرس الانثربولوجي والنقدي، والباحث في هذا المجال يتناول بوجه خاص نماذج الصور البدائية الناجمة عن جملة الرواسب في النفس الإنسانية المنحدرة عن الأسلاف البدائيين.

معيار نقدي Norme Critique
Critical Norm

مصطلح يستعمله الناقد للدلالة على وجود قاعدة أو مستوى فني معين تحدده التوقعات المشتركة لعدد معين من النقاد استناداً إلى القواعد أو المستوى الفني الذي يعتبر ملائماً من وجهة نظر غالبية النقاد والمعيار النقدي يعتبر كخطوط موجهة إلى مستوى فني يكفي الأخذ به واعتباره حكماً عاماً.

النقد الجديد Nouvelle critique
Neo-Criticism

حركة نقدية تدعو إلى التخلي عن البحث عن المعايير الجمالية في الآثار الأدبية وتعتبر أن وظيفة النقد الحقيقية هي فهم وتفسير المؤلفات الأدبية عن طريق تحليلها وفق المعايير الشكلية واللغوية والعلمية.

الموضوعية Objectivité
Objectivity

اتجاه نقدي ظهر كرد فعل للتأثيرات الوجدانية، والتأملات الميتافيزيقية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. والموضوعية في النقد تعنى وصف عناصر الأثر بشكل يتفق مع خصائص وجوده في العالم الواقعي والخيالي.

مصدر النقد Orgine de la Critique
The Origin of Criticism

مصطلح يشير إلى المنابع الأولى للنقد التي تتمثل في مؤلفات أفلاطون، وارسطو، ودانتي،

ومونتسكيه ومدام دي ستيل وسانت بيف، ولانسون.

منظور
Perspective
Prospective

زاوية معينة يرى الناقد أو الباحث من خلالها الأثر الأدبي ويمكن أن تكون هذه الزاوية اجتماعية، أو نفسية، أو لغوية، أو بلاغية، أو علمية.

مسار سردي
Parcours Naratif
Narrative Course

نمط قصصي معين ذو طابع لغوي محدد يصل إليه الناقد أو الباحث عن طريق تصوير الشخصيات وحديثهم ووصفهم لعنصري الزمان والمكان الذي تعيش فيهما وتدور في نطاقهما الأحداث.

ظاهرة أدبية
Phénomène Littéraire
Literary Phenomenal

أي موضوع، أو واقعة أدبية يمكن ملاحظتها، أو التعرف عليها عن طريق الحواس. كظاهرة شيوع القصة القصيرة في الأدب في أواخر الستينيات والرواية في الأدب الغربي الحديث والمعاصر.

عنصر صوتي
Phonologique
Phonological

عنصر يحدد الشكل الصوتي للجمل التي قد تم توليدها، أو قد تم استخدامها بفعل عنصر النظم أو التركيب الذي يقود الناقد أو الباحث نحو النطق بهذه الجمل.

علم الأصوات
Phonologie
Phonology

فرع من فروع اللسانيات الحديثة. موضوعه وصف الوحدات الصوتية التي تؤلف المستوى الدال للغة.

وهذا الفرع يهدف إلى الكشف عن نظم العلاقات التي تنطوي على وظيفة داخل التنظيم اللغوي لأي دال.

النموذج الصوتي
Phonématique
Phonetic

مفهوم يستخدمه الناقد أو الباحث للدلالة على إحدى فروع علم الأصوات الكلامية التي تهتم بدراسة الأصوات في لغة معينة عن طريق تصنيفها ومعاينة تراكيبها وإبراز وظائفها.

تعدد المعاني
Polysémique
Polysemy

مصطلح يستخدم للإشارة إلى كل قارئ في مرحلة معينة يكتشف جانباً من معنى النص الظاهر أو الكامن، وفقاً لظروفه الثقافية والنفسية والاجتماعية. باعتبار النص الأدبي نصاً

مفتوح الدلالة والمعاني والأفكار.

قابلية للتشكل
Plasticité
Plasticity

مصطلح يشير إلى السهولة التي يمكن أن يحدث بها تغيير في بناء أو في سلوك الشخصية الرئيسية في الأثر الأدبي، شريطة أن يكون هذا التغيير مستقراً ويظل أثره باقياً لفترة طويلة نسبياً ومتفقاً مع منطق تصرفات الشخصيات الأخرى في عالم الأثر.

تعددية النص
Pluralité du texte
Plurality of the Text

مفهوم يستخدم للدلالة على وجود عدة زوايا للنص وأن قراءة هذا الأخير ليست قراءة واحدة أو ثابتة نظراً لأن النص يتضمن دلالات أو معاني عديدة يمكن اكتشافها من خلال هذه الزوايا.

نفاذ
Perméabilité
Permeation

يستخدم هذا المفهوم في الأصل في مجال البحوث الطبيعية، ويستخدمه الناقد بمعنى وجود جماعة معينة من النقاد تحيط نفسها بحدود معينة وجماعات أخرى ذات اتجاهات أخرى. وهذه الحدود لا تسمح بتبادل القيم الفنية أو النقدية بين الجماعتين كجماعة النقد البنائي الشكلي وجماعة النقد البنائي الديناميي.

إنتاج النص
Production du texte
Text Production

مفهوم يشير إلى كل العوامل أو العناصر التي تشمل الكاتب وكافة جوانبه النفسية (الشعورية واللاشعورية) والثقافية التي تشكل إطار الإبداع الذي يسمح له بكتابة النص. ويشير أيضاً إلى إعادة تشكيل النص على ضوء القراءة الفردية الانطباعية.

مسلمة
Postulat
Postulate

فكرة عامة يطرحها الناقد للتسليم بها بصورة مؤقتة. وتعد بمثابة أساس أو جوهر يستند إليها في عملية استدلاله. وهي (المسلمة) عادة ما تبدو ضمنية أو مضمرة في الدراسة التي يزمع القيام بها. مثل القول بأن ظاهرة شيوع القصة القصيرة لها مجال يؤثر على اتجاهاتها وشكلها وحركتها.

إنتاج أدبي
Production Littéraire
Literary out-put

عمل جماعة من الكتاب في فترة معنية، وهذا العمل يخضع لظروف تاريخية أو موضوعية معينة ويعتمد في تقدير هذا العمل على قوائم النشر لمؤلفي الكتب المنشورة، في بلد معين،

بين تاريخين محددين إلى جانب خضوعه لشروط ومفاهيم النظرية الأدبية الشائعة في العصر الذي ظهر فيه ذلك العمل.

قضية Proposition
Proposition

رأي عام يصدره الناقد يوضح به وجود علاقة قائمة بين عدد من الظواهر الأدبية أو النقدية سبق أن أكدتها بعض الدراسات النقدية.

قراءة نفسية Psycholecture
Psycho-reading

دراسة العمل الأدبي على ضوء قراءة تعتمد على أسس العلوم الإنسانية عامة وعلم النفس خاصة وأسس النص الأدبي. لتحاول دراسة العلاقات القائمة بين البنيات الشعورية والبنيات اللاشعورية الكامنة في بنية النص.

منظور نسقي Perspective Systématique
Systematic Prospective

مصطلح يستخدمه الناقد الشكلي للدلالة على وجود رؤية لغوية خاصة كامنة في بنية الأثر الأدبي يستنبط من خلالها بنيات لغوية وشكلية متماسكة الأبعاد والمضمون.

علم النفس اللغوي Psycholinguistique
Psycho Linguistics

مجال علمي ينتمي إلى فروع علم النفس ويعتبر من أحدث هذه الفروع. ويدخل في الوقت نفسه في نطاق مبحث النقد النفسي للأدب.

ويبحث هذا الفرع في مسألة الدلالات اللغوية ووظيفتها بالنسبة للشخص، أو العلاقة بين العقد النفسية والصور البلاغية في الحديث أو المقال.

سيكولوجية الأدب Psychologie de la littérature
Literary Psychology

مجال يبحث في طبيعة العلاقة بين مضمون الأثر الأدبي، وعالم النفس اللاشعورية عند الكاتب. ظهر في البداية على يد فرويد وأتباعه في أواخر القرن التاسع عشر ويعتبر هذا الاتجاه الأثر وثيقة معرفية، كالمذكرات الخاصة تكشف عن خبايا العالم النفسي للكاتب، ويترك جانباً الموضوع الجمالي للأثر.

النقد النفسي Psychocritique
Psycho-Criticism

إحدى اتجاهات النقد الحديث، هدفه أن يحلل لغة النص الأدبي، ليصل إلى مخبآت النفس اللاشعورية للكاتب عن طريق دراسة شبكة الاستعارات والصور البلاغية المضمرة في بنية الأثر. وهذا الاتجاه يجمع بين الأسس النفسية والأسس النقدية، ليقف على حقيقة منطق

اللاشعور من خلال لغة النص ولغة اللاشعور.

توازي أدبي
Parallèlisme Littéraire
Literary Parallelism

تطور سمات أدبية متشابهة في أدبين أو أكثر مما يوحي بوجود أصل مشترك بين هذه الآداب، أما عن طريق الانتشار، أو عن طريق التماثل.

شخصية القصة
Personnage du récit
Character of Novel

فاعل يؤثر في الحدث تدور حوله بعض أجزاء من القصة. وتتحدد ملامحه عن طريق وصف سلوكه ووظيفته الاجتماعية، وخصائصه النفسية والجسمانية من خلال حديثه، أو من خلال وصف الراوي له بصورة محددة.

ما بعد الحداثة
Postmodernité
Postmodernism

حركة فكرية فلسفية ونقدية، هدفها التحرر من المركزية ومن الأسس العقلانية العلمية، وهدم النظام والقواعد والمنطق وكافة المبادئ التي نهض عليها مشروع الحداثة الغربية وجعل وظيفة النقد الإنشاء بواسطة الانطباع والرومانسية الفردية التي تطمس معالم الأثر الجوهرية، وتلغي كافة ثوابته وأدواره الإنسانية والحضارية.

عقلانية
Rationalité
Rationality

تصرف ينسجم مع عدد من الأهداف. يتميز بالتفكير المنظم لدى الناقد. يظهر عند محاولته اكتشاف القوانين التي تحكم عالم الأثر الأدبي، أو الفني عن طريق تطبيق التحليل البنيوي.

عقلانية نفعية
Rationalité Pragmatique
Rational Pragmatism

سلوك نفعي موجه لتحقيق مصلحة فردية ذاتية دون اعتبار للقيم الأخلاقية. ظهر استعمال هذا المصطلح في كتابات جولدمان بخصوص تغير شكل الرواية المعاصرة وتغير بنية المجتمع الفردي، حيث اختفى البطل الفردي، واختفت القيم الأخلاقية الأصلية، فقد فقَد البطل أصالته الذاتية، نتيجة شيوع العقلانية النفعية في المجتمع الحديث.

التشيوء
Réification
Reification

مفهوم ظهر في كتابات الناقد الفرنسي المعاصر لوسيان جولدمان في الستينيات للدلالة عن اختفاء الشخصية في الرواية الفرنسية الجديدة، وحلت محلها الأشياء التي تقضي على كل مبادرة إنسانية. أي حل مكان الشخصية واقع مادي مستقل عن العالم. حيث تتحول الشخصية نفسها إلى موضوع تبادل إلى شيء مستقل عن نشاطها وإرادتها.

علم البلاغة Rhétorique / Rhetoric

أحد فروع علم اللغة العام. يبحث في وظائف البيان وإبراز خصائصه وتأثيره في بناء الأثر ودلالته الجمالية في تصوير ووصف العناصر التي تشكل عالم النص.

علم العلامات Sémiologie / Semiotics

إحدى علوم اللغة التي تدرس الإشارات أو العلامات وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحدد الإشارة، أو العلامة اللغوية، أو التصويرية في النصوص الأدبية وفي الحياة الاجتماعية.

علم الدلالة Sémantique / Semantics

مصطلح يشير إلى الدراسة الوصفية التي تحدد البحث في معاني الأثر الأدبي عن طريق تحليل اللغة، باعتبارها رمزاً أو دالاً، على الناقد أن يكتشفه ويكشف صورة العلاقة القائمة بينها وبين المدلول. وأن ينظر إلى الدلالات على أنها مترابطة، وذات علامات عضوية تربطها وحدة كلية معينة.

النزعة العلمية للنقد Scientifisme de critique / Scientific Criticism

اتجاه معاصر يدفع دراسة الأثر الأدبي أو الفني نحو العلوم الوضعية. بهدف إطلاق التعميمات الواسعة النابعة من مناهج المشاهدة، والاستدلال والفروض ليحقق في النهاية نظرة كلية مجردة مستندة إلى المبادئ الكلية والقوانين العامة التي تحكم الأثر الأدبي أو الفني أو الثقافي.

علم الأدب Science de la littérature / The Science of Literature

الدراسة الوصفية لمعاني الأثر الأدبي عن طريق الكشف عن النظام اللغوي الذي يحكم الأثر. استخدم هذا المصطلح الناقد الفرنسي المعاصر (رولان بارت) للتفرقة بين علم الأدب والنقد الأدبي، فالأخير يبحث في أحد المعاني التي تشكل الأثر بينما الأول يبحث في جملة المعاني المضمرة في الأثر.

العلوم الإنسانية Sciences Humaines / Human Sciences

العلوم، التي تدرس الواقع الإنساني والبشري، بطرق موضوعية مختلفة، بقصد التعرف على القواعد التي يخضع لها ذلك الواقع كعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الاقتصاد، وعلم اللغة، وعلم التاريخ، والانثربولوجيا.

علامة
Signe
Sign

مصطلح يستعمله الناقد للإشارة إلى وجود علاقة ما، بين شيئين متصلين ببعضهما، على نحو يجعل دلالتهما تنحصر في نوعية تلك العلاقة أو هي ماهية قابلة للإدراك ليست لها معنى في حد ذاتها، إذا أدركت من غير ارتباطها بالمجموعة أو العنصر المقابل للإدراك (وهو الدال).

دلالة موضوعية
Signification objective
Objective Significance

مصطلح يشير إلى علامة أو خصيصة منطقية مضمرة في بنية الأثر، تعبر عن وجود تماسك منطقي بي عناصره ووحداته وهذا التماسك يبدو وثيق الصلة بفكر الكاتب والجماعة التي يرتبط بها تاريخياً واجتماعياً واقتصادياً.

موقف أدبي
Sitution Littéraire
Literary Stance

موضوعات معينة يتفاعل معها الأدباء أو النقاد، تتضمن جماع القيم والاتجاهات التي يتعامل معها النقاد والأدباء من خلال آثارهم الفكرية أو الأدبي ويتضمن الواقع الموضوعي الذي يعيشون فيه والاتجاهات التي تؤثر في المعايير الأدبية والفكرية.

النقد الأدبي الاجتماعي
Socio-Critique
Socio-Criticism

دراسة النص دراسة جدلية، تنطلق، في البدء من البنيات الأدبية الدالة، يليها مرحلة البحث عن علاقة هذه البنيات ببنية فكر فئة، أو اجتماعية معينة، تعيش في ظروف متشابهة تاريخية واقتصادية. أو هي دراسة النص جمالياً واجتماعياً، عن طريق تحديد طبيعة العلاقة بين بنية الأثر وبنية الفكر وبنية الوسط الاجتماعي خلال الزمن.

بنية سفلية
Sous Structure
Sub-Structure

مصطلح يستعمله الناقد الذي يأخذ بمفهوم (البنيوية التوليدية) للإشارة إلى إمكانية اندماج بنية واحدة في بنية أخرى أوسع منها في صورة بنية تحتية، نتيجة وجود تنظيم ذاتي، وانغلاق البنية على ذاتها.

اجتماعية اللغة
Socio-Linguistique
Socio-Linguistic

مصطلح يشير إلى البعد (أو المنظور) الاجتماعي والتاريخي للعلامات والرموز التي تصبغها ثقافة المجتمع خاصة، وحضارته عامة، في ضوء العلاقات الفردية الجماعية، أو في ضوء النظام، أو النسق العام لبنية الثقافة.

علم اجتماع الأدب
Sociologie de la Littérature
Sociology of Literature

مجال دراسي معترف به، يحاول الوقوف على طبيعة العلاقة بين مضمون الأثر الأدبي، وعدد محدد من الوقائع الاجتماعية أو الثقافية في مرحلة تاريخية محددة، اعتماداً على منهج "تحليل المضمون" وأسلوب دراسة الحالة، المتبع استعماله من جانب رجال الاجتماع.

خصوصية الأدب
Spécificité Littéraire
Literary Specification

مصطلح يشير إلى السمات الخاصة لصور الأدب والمعرفة الفنية، والممارسات الفعلية للإبداع والأساطير واللغة التي تتحدد وتتشكل وفق العوامل الثقافية والتاريخية للمجتمع خلال الزمن.

بنية الشخصية
Structure de Caractére
Characterization

مصطلح يستعمله الناقد للدلالة على تصور افتراضي تفسيري مستنتج من بعض المظاهر السلوكية التي تكشف عن مجموعة من الاتجاهات والدوافع المستنتجة من تصرفات البطل أو الشخصية الموجودة في نص القصة أو الرواية، التي تتميز بتطورها خلال تطور الزمن في القصة أو الرواية.

البنيوية
Structuralisme
Structuralism

منهج فلسفي وفكري، ونقدي، ونظرية للمعرفة تتميز بالحرص الشديد على التزام حدود المنطق والعقلانية ويتأسس هذا المنهج على فكرة جوهرية مؤداها: أن الارتباط العام لفكرة أو لعدة أفكار، مرتبطة بعضها ببعض على أساس العناصر المكونة لها في ضوء نظام منطقي مركب، وفي النقد تعني محاولة التوحد بين لغة الأثر الأدبي والأثر الأدبي نفسه باعتباره نسقاً يتألف من جملة عناصر لغوية وشكلية.

بنية القصة
Structure du récit
Structure of the Novel

جملة العناصر المكونة للنظام الداخلي للقصة، يحصل عليها الناقد بواسطة تحليل جملة العلاقات المنطقية التي تحكم الشخصيات من جهة وراويها من جهة أخرى. أو جملة العناصر الشكلية التي تشكل القصة. وتشكل العناصر والأحداث والنظام اللغوي الذي يسود القصة.

البنيوية الديناميه
Structuralisme Génétique
Genetic Structuralism

مصطلح يشير إلى وجود تغير في بنية الأثر الأدبي يرتبط بفكر ووعي مبدعه ووعي الجماعة التي يرتبط بها. وهذا التغير مرتبط بسير التاريخ وبحركة بنية الواقع الاجتماعي الذي يعيش

فيه الفرد المبدع فالبنية ليست سكونية كما هو الحال عند الناقد البنيوي الشكلي. تبنى هذا المفهوم لوسيان جولدمان فبنية الرواية الحديثة في رأيه تتغير بتغير بنية الوسط الاجتماعي والاقتصادي في المجتمع الغربي الحديث.

بنية خاصة
Structure Propre
Special-structure

المميزات اللغوية والشكلية التي تغلب على نظام الأثر الأدبي. وهذه المميزات هي الغالبة وليست الوحيدة. وهذه الغلبة تأخذ مظاهر كمية عندما يشير الناقد إلى نمط العلاقة الأكثر وروداً بين الوحدات أو المظاهر النوعية الواردة في تلك الميزات اللغوية والشكلية.

بنية شعرية
Structure Poétique
Poetic Structure

مصطلح يشير إلى الشكل الصوتي والدلالي للمفردات الموجودة بنص معين، أو ا لكيفية التي نظمت بها تلك المفردات من حيث صورتها وإيقاعها، وكيفية تمثيلها وتصويرها للأشياء. يحددها الناقد من خلال الصور الرمزية والبيانية للنص.

التزامن
Synchronie
Synchronization

مصطلح يشير إلى تشديد الناقد على الاعتبارات المورفولوجية (الشكلية) أو البنائية، بالقياس إلى اعتبارات التطورات التاريخية والاجتماعية وهو في ظل التحليل البنيوي له الصدارة على كل ما هو تاريخي تطوري.

نسق خارجي
Système Externe
External System

نسق كلي يتألف من الأنشطة والمشاعر والتفاعلات الثقافية والفكرية، يوجه نحو البيئة الخارجية. فالنسق الخارجي للأثر الأدبي هو بنية الوسط الذي ظهر فيه، والذي يتلقى منه عدداً من المؤثرات المباشرة وغير المباشرة، وتظهر بوجه خاص في موضوع الأثر في طريقة تصويره للعالم الخارجي.

نسق داخلي
Système Internal
Internal System

التنظيم الذاتي الذي يشتمل عليه الأثر، إلى جانب التفاعلات الموجه نحو وحداته الذاتية أي التنظيم الذي ينطوي على اتجاهات وعلاقات الوحدات الشكلية أو اللغوية، وعلاقات هذه الوحدات بعضها ببعض.

تركيب لغوي
Syntaxe Linguistique
Syntactical Linguistics

مصطلح يشير إلى القواعد التقليدية المضمرة في نص معين من أجل استنباطها استنباطاً

منطقياً، عن طريق العلامات المرتبطة بشكل مباشر بالقواعد التي بمقتضاها يتم التأليف بين العلامات وتداولها في الأثر الأدبي.

نسق أدبي
Système Littéraire
Literary System

نموذج نظري للأدب معين يتألف من أجزاء مترابطة ويستعمل هذا المصطلح في أغلب الأحيان من قبل المدرسة الشكلية (البنيوية) للتعبير عن وجود تساند وظيفي لإجراء الأثر الأدبي، أو الفكري أو الفلسفي.

نسق سيماطيقي
Système Sémiotique
Semiotic System

مصطلح يشير إلى وجود لغة اصطناعية تتكون من قواعد محددة تنهض على بعض الدلالات العامة وتشير إلى مجموعة من العلامات اللغوية، فالعبارة القائلة مثلاً بأن الصفة اللفظية لكلمة "واسع" تشير إلى خاصية الاتساع بالمعنى المادي، هي عبارة سيمانطيقية محضة.

ذاتية
Subjectivité
Subjectivity

مصطلح يشير إلى صفة خاصة تعكس خبرة، خاصة لدى المبدع، ويستخدم المصطلح أحياناً للدلالة على خبرة المبدع التي لا تسمح بتحقيق الآخرين فيها، ولهذا فهو يعني أيضاً كل ما هو يتميز في نص أدبي معين ويرتبط بجوانب النفس الشعورية واللاشعورية لدى الكاتب.

علم الأسلوب
Stylistique
Stylistics

الدراسة الموضوعية المنظمة للغة الأثر الأدبي وأصواتها، ومفرداتها، وتراكيبها، ودلالتها. وينطوي هذا العلم على الربط المنطقي بين ملاحظات الناقد، ونمط من الملائمة الموضوعية.

علم الدلالة البنيوي
Sémtioque Structurale
Semantic Structure

مجموعة من القواعد والأسس اللغوية والشكلية تبحث في دلالة النص الأدبي. واعتبار هذا الأخير لغة رمزية متعددة المعاني تتطلب الفهم والبحث في معانية. معتمدة في ذلك على مفاهيم العلوم الإنسانية واللسانية من ناحية والمعايير المنطقية من ناحية أخرى.

علم العلامات الاستدلالية
Sémiotique Discursive
Semantic Discourse

فرع من فروع العلوم الإنسانية، يعتمد على المناهج العلمية والوضعية، يدرس نظام العناصر الكامنة في النصوص عامة والجانب الدال من جوانب العلامة اللغوية خاصة من أجل تحقيق عناصر أصوات الكلام أو الحديث.

تحليل نفسي سيمائي Sémanalyse
Semanalyse

مفهوم استخدمته كريستيفا (ناقدة فرنسية معاصرة) لدلالة على الاستعانة بكافة أنماط المعرفة المعاصرة، سواء السيميولوجيا والتحليل النفسي أو غيرها من العلوم من أجل الوصول إلى قراءة النص الشعري على ضوء افتراض وجود تعارض بين السيميائي والرمزي بقصد الوقوف على الدلالات اللغوية النفسية.

بنية دالة Structure Significative
Significant Structure

مفهوم يشير إلى الأفكار والصور والمعاني والعواطف الكامنة في بنية النص الأدبي، التي تعتبر بنية في صيرورة تعبر عن شخصية الكاتب وعن الجماعة والعصر الذي يعيش فيه وتعبر في الوقت نفسه عن وجود وحدة بين الكاتب والمجتمع تتم بصورة ديالتيكية.

بنية دينامية Structure Dynamique
Dynamic Structure

مصطلح يستخدمه الناقد في مجال سوسيولوجيا الأدب للدلالة على بنية الأثر الأدبي واعتبارها متغيرة ومتطورة وليست استاتيكية. فهي (البنية) في حركة وفي صيرورة دائمة وأول من استخدم هذا المفهوم الناقد الفرنسي المعاصر لوسيان جولدمان في دراساته المختلفة.

مطابقات Superposition
Superposition

مصطلح يستخدم للدلالة على وجود شبكات من التداعيات في بنية النص الأدبي وتشكيلات تصويرية ومواقف درامية مرتبطة بنصوص كاتب معين. يصل إليها الناقد عن طريق سيرة الكاتب الذاتية والقراءة النصية. ويعني المصطلح أيضاً اكتشاف الناقد وجود علاقات بين الكلمات وبعضها. لا تسمح له بالمقارنة بين الدلالات اللفظية أو التصويرية من نصوص مختلفة لنفس الكاتب.

علم علامة اجتماعي Socio Sémiotique
Social Semantic

مجموعة من المبادئ والقواعد الموضوعية تهدف إلى إبراز صورة معينة من التفاعل بين الأثر الأدبي والبنيات الاجتماعية باعتبارها بنيات خطابية ذات لغة جماعية تحمل في طياتها قيماً ذات نوعية خاصة.

علم اجتماع النص Sociologie du Texte
Sociology of the Text

مفهوم يستخدمه الناقد للدلالة على دراسة النصوص باعتبارها مجموعات أو نتاجات خاصة تشكل رؤية أو تصور للواقع والمجتمع والتاريخ.

وهذه الدراسة تنطلق من النص ذاته وتعتبره منظومة أو بنيـة حيوية تمـد القـارئ بكـل مـا هـو ثقافي واجتماعي وإيديولوجي .

البنيوية التحويلية
Structuralisme Transformation
Transformational Structure

الطابع الإبداعي للغـة أو للدلالـة علـى النزعـة النحوية التوليدية ، وينطلـق البـاحث في هـذا المجال مـن مجموعـة مـن النصـوص الشـفوية أو المكتوبـة للوصـول إلـى إعـادة عمليـة تنظيـم المعطيات اللغوية ، ونقل علم اللغة من المرحلة الوصفية إلى المرحلة التفسيرية .

مدلول متعدد المعاني
Signifiant Polysémique
Polysemy Significance

مصطلح يشير إلى صورة أو فكرة في نص أدبي معين ولكنها (الصورة أو الفكرة) غير محددة تحديداً لغوياً كامناً أو ظاهراً في النص . يتوصل إليها الناقد من خلال التحليل التوليدي .

بنية النص
Structure du Texte
Structure of the Text

مفهوم يستخدمه الناقد للدلالة على مجموعة العلامات أو أنسقة العلامات المضمرة في الأثـر الأدبي باعتبار أن هذا الأخير نظاماً مكتفياً بذاته ، لا يتأثر بالمجال أو البيئة التي ظهر فيها .

تركيبي
Syntaxique
Syntactic

مصطلح يستخدمه الناقد أو الباحث اللغوي في مجال علم اللسـانيات لتحليـل النـص تحليـلاً لغوياً من منظور القواعد النحوية والجمل المستعملة في النص وعلاقة تركيبها بكافة الجمل .

دال
Signifiant
Significant

مفهوم يشير إلى اتحاد صورة صوتية بـين التمثـل الذهنـي أو التصـوري ، ينـدرج تحـت النظـام المادي باعتباره أصواتاً أو إيماءات ، أو حركات أو صور محسوسة . بينما المدلول يندرج تحت النظام الذهني كفكرة أو كمعنى .

بنية
Structure
Structure

مفهوم يشير إلى النظام الذي تتحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات التي تتفاضل ويحدد بعضها بعضاً سبيل التبادل .

متتالية سردية
Séquence Narratives
Narrative Sequences

مفهوم يستخدمه الباحث أو الناقد للإشارة إلى الوظائف المتتابعة التي تشغلها الشخصيات في بنية السرد التي يدور محورها حول النظام الشامل للقصة أو الرواية أو الحكاية .

علم اجتماع اللغة
Sociolinguistique
Sociology of Language

أحد فروع علم الاجتماع الحديثة التي تهتم بدراسة أصول وتطور اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية إنسانية يشترك مع علم اجتماع النص في البحث عن الدلالات الاجتماعية الظاهرة أو الكامنة في بنيات الآثار الأدبية .

كلية متماسكة
Totalité Cohérente
Totally Coherent

عملية التآزر المتبادلة كما تظهر في الأثر الأدبي بين البناء والمضمون ، والمعنى الصلي لهذا المصطلح معنى لغوي يشير إلى أن البنية اللغوية للأثر لا تتألف من عناصر خارجية بل تتكون من عناصر داخلية خاصة تخضع لمجموعة من القوانين الخاصة التي يتألف منها الدال والمدلول .

نص
Texte
Text

كل نتاج تاريخي للكتابة التي تم تنظيمها وفق بداية ونهاية أو كل ما يبدي قابلية لبناء بنية داخلية تتميز بقدر من ا لمتانة تمكنها من مقاومة الوقائع اللسانية الاجتماعية والنفسية . أما الكتابة فتتميز بالانفتاح والسيولة وقوة النفوذ أمام مختلف المؤثرات الخارجية .

التحليل النفسي للنص
Textanalyse
Textual Analysis

الكشف عن عناصر التداعي الحر في المسودات لمحاولة تأويل الظواهر اللاواعية في مرحلة ما قبل النص . والناقد في هذا الصدد يعتمد على قراءة مقننة لعناصر النص تشبه عملية القراءة النفسية ، ويرفض مفهومي الكاتب والأسطورة الشخصية ويستعين بمفهوم لا وعي المكتوب .

نص شعري
Texte Poétique
Poetic Text

بنيات تتجه نحو المجال الذاتي والعاطفي والوحدة مع الطبيعة والتمرد على الخطاب الإيديولوجي ، وإبراز الجمال البياني واللغوي . وتلك السمات تفرض على الناقد أن يحلله (النص) تحليلاً داخلياً على ضوء بنيته اللغوية الأساسية .

تنصيص
Textualisation
Textualisation

مفهوم يستخدم في مجال الدراسات التكوينية الجديدة للدلالة عن مرحلة الكتابات الأولية التي يعدها الكاتب قبل الوصول إلى الانتهاء من إعداد النص بصورة نهائية وتعد هذه المرحلة من المراحل التي يستمر فيها تحرير العناصر الأولية عن طريق التنوع والإسهاب ، وظهور جمل حقيقية تتشكل على الصفحة بكاملها .

النظرية النقدية Théorie Critique
Critical Theory

الأسس والقواعد التي تهدف إلى قراءة الآثار الأدبية قراءة بيانية ولغوية ودلالية وتحاول في الوقت نفسه فتح الطريق أمام فضاءات التأويل، لجعلها حرة أمام العديد من القراءات المختلفة.

نظرية التلقي Théorie du Reception
Theory of Reception

مجموعة من المبادئ والأسس النظرية والامبريقية شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينيات على يد مدرسة تدعى كونستاتز تهدف إلى الثورة ضد البنيوية الوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ أو المتلقي باعتبار أن العمل الأدبي ينشأ حواراً مستمراً مع القارئ بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ.

تنوع أدبي Variation Littéraire
Literary Variation

مظاهر الاختلاف في الأجناس الأدبية السائدة في فترة تاريخية محددة ويفسر التنوع الأدبي عادة بالاستناد إلى القيم أو المعايير الأدبية.

نظرة العالم Vision du Monde
The World Vision

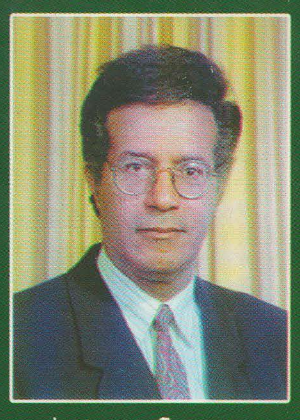
مصطلح يدل على وجود نظام فكري أو شعوري يظهر في بنية الأثر، ويظهر في وحدته المنطقية. يرتبط بفكر أو بشعور الجماعة التي يرتبط بها الكاتب اقتصادياً واجتماعياً في مرحلة تاريخية معينة. ومن ثمة فإن هذه النظرة تتكون نتيجة وعي الفرد المبدع ووعي الجماعة، فهي ظاهرة اجتماعية تظهر بصورة غير مباشرة في بنية الأثر الأدبي.

مراجع القاموس الأجنبية

- Bally, V., Stylistique gene. Bun. Franke, 1994.
- Barthes, R., le plaisir du texte Suiel, Paris, 73
- Barthes, R., Le degré zero de l'écriture, ? , 65.
- Barthes, R. m Essais critique. Sureil, Paris, 64.
- Barthes, R., l'empiredes signes, shira, Paris, 1970.
- Barthes, R., critique et vérité, sueil, Paris, 66.
- Barthes, R., Elément de sémiologie, Paris, 1964.
- Boudon, R., Aqui sert la notion de structure, Paris, 1968.
- Bruvequ, V., La stylistique, Romance, 1981.
- Broch, P., creation litteraire et connaisance, Paris, 1964.
- Cressot, M., Le style et ses techniques P.V.F. 1967.
- Chomsky, N., La nature formelle du language, Paris, 1967.
- Dictionnaire Philosophique article critique. 1764, Paris, 1977.
- Doubravsky, S., pourquoi La nouvelle critique? Paris, 1966.
- Diegues, M.I.'ecrivain et son langage, Paris, 1960.
- Etiemble, R., Essai de littérature générale, Paris, 1975.
- Gradener, H., on the limit of literary criticism, Oxford, 1975.
- Goldmann, L., pour une sociologie du Roman, Paris, 1964.
- lewis, C., An experiment of criticism, cambridge, 1961.
- Mann, P., Lampass de la critique formaliste, dans la revue critique, Paris, 1970.
- Moreav, P., la critique litteraire en France, Paris, 1960.
- Weber, J., contre picard, Paris, 1966.


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

مناهج النقد الأدبي المعاصر



د. سمير حجازي

هذا الكتاب ...

يجيب عن عدد من الأسئلة التي تشغل أذهان المثقفين عامة والنقاد والباحثين خاصة، تلك الأسئلة تدور حول ما مناهج النقد المعاصر ؟ كيف يتم تطبيقها ؟ ما المشكلات التي يتمخض عنها ذلك التطبيق على الأدب العربي القديم والحديث ؟

وقد أقام المؤلف دراسته على أساس الجمع بين المبادئ النظرية والتطبيقات العملية ليتيح للباحث أو الدارس فرصة مشاهدة كيفية تحول المسائل النظرية إلى قواعد تطبيقية، وعلى هذا الأساس ينفرد هذا الكتاب بميزه الربط بين ما هو نظري وبين ما هو عملي حتى تترسخ في ذهن القارئ قواعد التطبيق وأسس التنظير في وقت واحد ذلك من أجل سد الفراغ القائم في المكتبة العربية في هذا المضمار .

